CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 138
JUNIO 1961

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3.875-1958

138

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 2440600

MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontaneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Aráoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro,* Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile). Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador). — Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas). — Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida. 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenasgo* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería "La Idea". Apartado Postal 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal, 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza Sh. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gercontrasse, 25-29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (Francia).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Charles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublín* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 2440600

M A D R I D

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual ... ... 190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 2215865.—Madrid.



ARTE Y PENSAMIENTO

PROCESOS INQUISITORIALES Y OBRAS DE ESPIRITUALIDAD EN EL SIGLO XVI

POR

A. HUERGA

1. Polémica en torno a Valtanás.

En la perspectiva histórica española que abarca los años 1545-1560 aparece en escorzo la lucha singular que sostienen, de una parte, los reformadores católicos abiertos, y de otra, los adalides de la ortodoxia pura. A los representantes de esos dos frentes se les ha motejado, con mayor o menor fortuna, de "místicos" e "intelectuales" (1).

Las aguas de la "Reforma Católica" hervían a borbollones, con un ímpetu de vida interior maravilloso; pero ese caudaloso río se desbordó en muchas ocasiones, o tendía con demasiada generosidad la mano a los "novadores" de la rebelión luterana en un irenismo de buena voluntad. Frente a los desbordamientos y a los irenismos montó su guardia vigilante la Inquisición. La confusión de corrientes encontradas, los estragos de la herejía protestante, las luchas entre el Papado y el Emperador, la corrupción de costumbres, explican por qué la Cristiandad pidió un Concilio. Y lo tuvo: Trento. En el período que va de su apertura a su clausura, la Inquisición desarrolla una actividad de asombro, que se caracteriza por su denodado esfuerzo en atajar las infiltraciones heterodoxas y por las draconianas medidas que adopta. El pleito tiene sus protagonistas conocidos: en la línea de los "reformadores católicos" militan un buen número de santos y también una considerable teoría de "descarriados"; en la acera de enfrente se distinguen dos nombres: Fernando de Valdés y Melchor Cano. Los autos de fe y el *Indice de libros prohibidos* —promulgado por el inquisidor general en 1559— revelan claramente de qué lado cayó el fallo favorable.

La moderna historiografía, siguiendo los cánones de Von Ranke (1797-1886), está revisando con fervor objetivo e incesante el famoso pleito.

Si se trata de personajes a los que la Iglesia ha puesto en los alta-

(1) Cf. E. Colunga, *Intelectuales y místicos en la teología española en el siglo XVI*, en "La Ciencia Tomista" 9 (1914), 209-221, 377-394; 10 (1914), 223-242; 11 (1915), 237-253; 12 (1916), 5-21. Cf. también M. Bataillón, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Trad. de A. Alatorre, vol. II (México-Bb. As., 1950), pp. 107 y 323-327; F. de Ros, *Le Père François d'Osuna* (París, 1937), pp. 77 ss.; D S. IV fasc. 28-29, cal. 1.138.

res, la absolución está definitivamente justificada, aunque en aquella época inquieta se viesen envueltos en procesos y condenas de la Inquisición; si los reformadores e irenistas cayeron en la herejía, tampoco hay dificultad para ratificar la sentencia. Pero si los entonces encausados no han subido a las hornacinas de las iglesias y, además, tampoco se les puede colgar el sambenito de herejes formales, la discusión del pleito sigue en pie.

Por lo general, los que estaban gozosa y dolorosamente empeñados en la "Reforma Católica" eran clérigos —regulares y seculares—, y fueron sus armas más usadas la oración, la predicación y la pluma. Escribían en romance —es la época dorada del libro (2), en la que madura y logra plenitud el idioma español— y ponían al alcance de los laicos los más profundos temas del Cristianismo: la Biblia, la oración mental, la comunión frecuente... Medios, en suma, de renovación espiritual, vigentes en toda la historia de la Iglesia. Sin embargo, en aquel instante crucial, resultaba peligrosa su divulgación. Una crecida serie de los procesos innumerables que instruyó el temible tribunal del Santo Oficio tuvo por protagonistas pacientes a escritores de libros espirituales en romance. O, sin proceso a las personas, esos libros —muchos de esos libros— sufrieron el golpe de muerte de ser incluídos en el *Indice* valdesiano de 1559. El que autores de la talla de Carranza, beato Juan de Avila, San Francisco de Borja, Fray Luis de Granada, etcétera, fueran procesados, o la simple inclusión de sus obras en el *Catálogo* de veda, ha sido un hecho ruidosamente aireado por los detractores de la Inquisición, con Llorente a la cabeza (3). Otros historiadores, en cambio, a base de analizar con objetividad concienzuda el complejísimo problema, han logrado muy diferentes conclusiones, explicando el hecho y sus causas históricas (4). Valdés y Cano no obraban sólo por inquinas humanas; pese a sus defectos, que los tenían y grandes, ellos no bastan para justificar unas medidas tan draconianas como las que emplearon. Había, pues, mar de fondo. Y era incumbencia de la Inquisición aclararlo. Si Valdés y su teólogo aprovecharon la coyuntura para satisfacer rencillas personales y, por otra parte, cortaron en agraz y con rigor excesivo el cauce de la literatura mística castellana, también se debe reconocer que los escritores

(2) Cf. M. Bataillon, *op. cit., II,* 141.

(3) Cf. J. A. Llorente, *Historia crítica de la Inquisición española* (Madrid, 1822).

(4) La crítica de la apasionada actitud de Llorente y secuaces, con exposición más objetiva y noticias bibliográficas, pueden verse en: M. Menéndez Pelayo, *Historia de los Heterodoxos Españoles,* Ed. Nacional, vol. VI (Santander, C. S I. C., 1948), pp. 12 y ss.; y en B. Llorca, *La Inquisición en España,* colec. "Pro Ecclesia et Patria", 12 (Barcelona, 1936), pp 16-29, 284-295 y 315-317.

místicos sembraban en un momento difícil y, en muchos casos, la simiente no era del todo limpia.

En Domingo de Valtanás (1488-1568) confluyen simultáneamente la condición de reformador católico abierto, la dedicación a escribir y divulgar temas espirituales en romance y, por fin, un proceso inquisitorial. Es, por consiguiente, un personaje inserto en la época y en la problemática pretridentinas. Sus libros están ardidamente matizados por una actitud polémica. Después de desparramar en sus obras la propaganda de la necesidad de la oración mental, de la lectura de la Biblia, de la reforma de las costumbres de los obispos, etc., se atrevió a escribir una *Apología* de las cuestiones más crudamente disputadas entonces; le habían salido al paso con quejas, redargüiciones y censuras; y respondió *in scriptis* defendiendo sus tesis combativas (5). Algunas no eran más que vulgares problemas de casuística o de moral. Pero otras tocan muy en lo vivo la corrupción de costumbres o puntos de doctrina caros a todo el sector de los "reformadores católicos": la comunicación de los méritos y la solidaridad de los miembros del Cuerpo Místico, la oración mental, el derecho de los conversos a la vida cristiana y a las dignidades eclesiásticas, la legitimidad de la naciente Compañía de Jesús, la Comunión frecuente y aun diaria de los fieles...

Todo el pentagrama de cuestiones "claves" lo recorre con la mejor voluntad del mundo, pidiendo "que Dios me alumbre y ni ofenda a Su Majestad ni a mis prójimos" (6); lo recorre con argumentación robusta, deshaciendo objeciones y fundamentando sus tesis con doctrina de la mejor ley teológica y tradicional; lo recorre dando en el talón de Aquiles de los temas que más provocaron el choque de los "reformadores católicos" con la Inquisición. Por fin, sufrió también un proceso inquisitorial, dirigido a explorar y castigar sus debilidades humanas, pero que implicó también sus libros y doctrina.

¿Resultará extraño que este maestro, ni hereje ni santo, escritor y autor de libros piadosos y polémicos, apologista de las doctrinas más avanzadas de la espiritualidad de su época, vuelva a ponerse sobre el tapete de la historiografía?

Pues aquí está el polemista del siglo XVI; aquí está, sólo en efigie —sus huesos descansan de las luchas humanas en una tranquila y luminosa villa gaditana (Alcalá de los Gazules), donde murió en 1568 (7) cumpliendo la penitencia carcelaria a que le condenó la In-

(5) *Apología del maestro fray Domingo de Valtanás sobre ciertas materias morales en que hay opinión* (Sevilla, Martín de Montesdoca, 1556).

(6) *Ib.*, f. 3 v.

(7) Cf. A. Lorea, *Historia de Predicadores de Andalucía,* Ms. II P., lib. 1, f. 172 r.

quisición (8)—, dejando que siga la polémica sobre la historia de sus azares, de sus libros y de su proceso.

La bibliografía valtanasiana se ha enriquecido considerablemente en los últimos años. En torno a su figura se ha encendido la polémica. ¿Echarán su efigie a las llamas los nuevos inquisidores? ¿Quedarán incólumes sus libricos, tan sabrosos y olvidados, tan luchadores y propagadores de la lectura de la Biblia en romance y en la oración mental? Lo cierto es que Valtanás ha vuelto a ser encrucijada de disputas. Incluso, dentro de su misma casa, hay *lis inter fratres circa fratrem* en vez de diálogo. Disputa entre historiadores, claro está; disputa intelectual, sin que por ello sufra el menor quebranto la caridad cristiana y fraterna, y, en mi caso, el respeto y la admiración por mi contrincante.

2. LAS DOS "NOTAS CRÍTICAS" DE B. DE H.: SUS MOTIVOS Y SUS LOGROS.

La polémica en torno a Valtanás tuvo su origen en un documentado trabajo de Sáinz Rodríguez y en unos articulillos míos (9), a los que B. de H. intentó cerrar el paso con una "nota crítica" publicada en 1957 (10). A esa "nota crítica" repliqué con una defensa de las obras de Valtanás, que habían quedado muy malparadas en la censura de B. de H. (11). La "Apología" de las obras de Valtanás desplugo no poco a B. de H., que ha reincidido en la acusación fiscal, con sordina ya, en una nueva "nota crítica" (12).

Esta es la pequeña y banal historia de la disputa. ¿Por qué, pues, tanta polvareda? ¿Por qué B. de H. desenvainó su espada? Si creemos su confesión polemizante, lo que le movió a saltar a la palestra fueron la orientación del trabajo de Sáinz Rodríguez y mis "apologías" de Valtanás, mis proselitismos en pro de fray Domingo y mis invenciones de "bolas". "Lo más cómodo, justifica, hubiera sido dejar co-

---

(8) A. H. N., *Inq.*, leg., 2.943, sin fol., una copia del *fallamos* o sentencia.

(9) Cf. P. Sainz Rodríguez, *Una apología olvidada de San Ignacio y de la Compañía de Jesús*, por Fray Domingo de Valtanás, O. P., en AHSI. 25 (1956), 156-178; A. Huerga, *El beato Avila y el maestro Valtanás: dos criterios distintos en la cuestión disputada de la comunión frecuente*, en CT., 84 (1957), 425-457; *id.*, *Domingo de Valtanás, prototipo de las inquietudes espirituales en España al mediar el siglo* XVI, en "Teología espiritual". 2 (1958), 419-466, y 3 (1959), 47-96. Este trabajo reproduce en sustancia la comunicación leída en el II Congreso de Espiritualidad, que se celebró en Salamanca en octubre de 1956, al que asistió B. de H.

(10) Cf. V. Beltrán de Heredia, *Nota crítica acerca de Domingo de Valtanás y de su proceso inquisitorial*, en CT. 84, (1957), 649-659.

(11) Cf. A. Huerga, *Apología de las obras del maestro Fray Domingo de Valtanás*, en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, número 120 (1959), 109-136.

(12) Cf. V. Beltrán de Heredia, *Domingo de Valtanás ante la crítica histórica*, en CT., 87 (1960), 341-345.

rrer la bola." Pero, ¡ay!, tamaño silencio "implicaría la complicidad (13) en esta especie de superchería histórica". Y para ahuyentar los escrúpulos que inquietaban su conciencia de historiador, salió a la calle lanza, digo pluma, en ristre, a *desfacer tuertos* y "bolas". Era deber de historiador denunciar "públicamente la amalgama de conceptos". La primera salida no fué en balde, ya que, a juicio del propio B. de H., sirvió para congelar la ascendente temperatura valtanasiana y para "que comenzase el descenso de un prestigio mal fundado" (14).

Tales son, según el testimonio de B. de H., los motivos y los logros de su primera aventura antivaltanasiana y antivaltanasianos. ¿Se pueden superar unos resultados tan halagüeños?

La "Apología" de las obras del maestro Valtanás motivó la "segunda salida" de B. de H. La nueva aventura lleva en el morrión el pomposo título de "Domingo de Valtanás ante la crítica histórica". Rara vez la asendereada dueña que llamamos "crítica histórica" halló una monopolización personal tan rotunda. Examinaré algunas de sus hazañas.

3. EXAMEN DE CUATRO ASERTOS.

Si la primera "nota crítica" de B. de H. estaba reñida con la lógica y el buen gusto, de la segunda se podría decir lo del poeta:

"*Non homines, non di, non concessere columnae*" (15).

Para demostrarlo, basta el examen de los cuatro puntos cardinales a que enfila su proa B. de H.:

1.º *Proselitismo y soledad.*—Según B. de H. no sólo he sido apologista de Valtanás, sino también proselitista; en la difusión y propaganda de los libros de ese autor he ganado para mi causa a Sáinz Rodríguez (!) (16). Pero he aquí cómo me reduce, por arte y gracia de su primera "nota crítica", a una soledad atormentante, a una *vox clamantis in deserto* (17):

"La nota crítica que publicamos sobre el particular en el número último de 1957 de *La ciencia tomista* sirvió de toque de atención para que los ingenuos admiradores de Valtanás frenasen sus entusiasmos y comenzase el descenso de un prestigio mal fundado. De los tres autores que han escrito *ex professo,* al decir del propio Huerga, sobre Valtanás, no queda más que él y quizá también Sáinz Rodríguez. Ba-

(13) *Id., ib.,* p. 341.
(14) *Ib.,* p. 342.
(15) Q. Horatii, *Epistolarum,* lib. II, ep. III. v. 373.
(16) Cf. *art. cit.,* p. 341.
(17) *Lc.,* 3:4.

taillon, el tercero del grupo, está ya de vuelta, habiéndole bastado conocer las salpicaduras que del proceso de Valtanás aparecen en el de Francisco de la Cruz (A. H. N. Inq. de Lima, leg. 4) para cambiar de parecer" (18).

En cuanto al proselitismo, ¿cómo puedo haber ganado para mi causa —para la causa de Valtanás— a Sáinz Rodríguez, quien escribió sobre el tema antes? (19). En todo caso, sería yo el ganado, pues me serví y aproveché no poco del estudio que Sáinz Rodríguez dedicó a Valtanás, defensor de la Compañía de Jesús en los años en que Cano la zahería, en una publicación-homenaje a San Ignacio de Loyola en el IV Centenario de su muerte.

En cuanto a la soledad en que se empeña en meterme, gracias a Dios no es más que un dulce sueño. ¡No sabe B. de H. las adhesiones que, de parte de egregios historiadores, ha tenido mi modesta labor valtanasiana! Pero me parece que es suficiente y basta decir que ha pretendido llevar al ilustre historiador de la espiritualidad española del siglo XVI, señor Bataillon, a donde nunca ha querido ir. En el texto reproducido alega B. H. unas palabras de Bataillon para ponerlo en los antípodas míos, es decir, en contra de Valtanás, de su prestigio y de sus libros. Y no es ésa, ni mucho menos, la actitud de B. Reconoce B., como lo reconocemos todos —volveré a tocar este punto—, que Valtanás fué procesado y que en su expediente se alegaron faltas de conducta; en el proceso de F. de la Cruz, éste alude, con el fundamento que fuese, a tales faltas (20). "Pero esto no quita, aclara B., que los escritos de Valtanás sean interesantes intelectual y hasta espiritualmente. Y es evidente que el proceso que se le formó redundó en desprestigio de la Comunión Frecuente; hasta cabe sospechar que se le procesó y condenó con miras a este objetivo general" (21).

Este primer examen de la segunda "nota crítica" no necesita más comentarios. ¿Quién es más proselitista y quién se halla en mayor soledad?

2.º *El Colón de la patria de Vitoria.*—En la *Apología de las obras del maestro Valtanás* afirmé que las raíces del juicio que B. de H. hace

(18) *Art. cit.*, p. 342.

(19) Sólo un articulillo de vulgarización había publicado antes. Cf. *Valtanás y su apología de la comunión frecuente*, en "La Vida Sobrenatural", 55 (1953), 182-193. De todos modos, la suposición me honra, aunque es gratuita y dialécticamente peregrina.

(20) Cf. M. Bataillon, *Las herejías de Fray Francisco de la Cruz y la reacción antilascasiana*, en "Miscelánea de estudios dedicados al doctor Fernando Ortiz..." (La Habana, 1955), pp. 135-146.

(21) Comunicación epistolar fechada el 28 de agosto de 1960. Agradezco vivamente al ilustre director del Collège de France la transcripción y envío de los pasajes del proceso de Fray Francisco de la Cruz, que contienen alusiones al proceso de Valtanás.

de los libros de Valtanás no podían arrancar de los datos que la investigación actual saca del proceso, ni mucho menos del análisis objetivo de la producción literaria del maestro andaluz (22). Y las busqué en el hecho de la omisión del nombre de Valtanás en *Corrientes de espiritualidad entre los dominicos* —omisión inexplicable que la mejor crítica encontró injustificada— y en la actitud de B. de H. en el problema Cano-Carranza, de sobra conocida por los que se ocupan de estudiar la cuestión. Las dos pesquisas merecen de B. de H. el piropo de "divagaciones" y, además, dice que son "ambas impertinentes, inadecuadas y, para colmo, faltas de fundamento" (23). A propósito de la omisión del nombre de Valtanás en *Corrientes,* cité la frase de B. de H. que niega que Valtanás sea "autor de calidad", como escudándose obstinadamente en este refugio para justificar un hecho irremediable; y aludí, *quasi per transennam,* a sus diatribas contra los que defendían que Francisco de Vitoria era burgalés (24).

Pues bien; a esta alusión dedica B de H. el tercio de su "nota crítica", insistiendo que él fué el Colón de los documentos fehacientes de la patria del maestro Vitoria.

Y aún supone, benévolamente, que no he seguido bien el curso del problema, porque, de haberlo seguido, "no era posible acumular tantas inexactitudes en tan pocas palabras, ni menos estampar en letras de molde la injuriosa frase" (25).

Por los textos que he reproducido se verá que en eso de *iniuriare* no es manco B. de H. Por si fuera cierto que no seguí el hilo de las discusiones —que no lo es— he releído algunos trabajos de entonces, especialmente uno en el que se recogieron las pruebas y las contradicciones, incluída la de B. de H. (26).

En uno de esos trabajos los editores apostillan el texto de B. de H. con una serie de glosas picantes y castigadoras, atribuyéndole que arranca de una "ficción tan insincera y engañosa" y rematando las ironías con la aplicación de los motes heroicos de "Quebrar, pero no doblar" y "Muerto enhorabuena, pero rendido jamás" (27). Después de releer estas diatribas, en las que B. de H. llevó todas las de per-

(22) *Art. cit.,* p. 127.
(23) *Art. cit.,* p. 343.
(24) *Apología,* p. 129.
(25) *Art. cit.,* p. 344.
(26) Cf. M. Martínez Burgos, *Fray Francisco de Vitoria. Vindicación documental de su Patria con datos inéditos de su vida* (Burgos, 1948); M. Hoyos, *El historiador P. Arriaga y la patria del Maestro Vitoria,* en CT, 61 (1946), 66-82; id., *La controversia en torno a Fray Francisco de Vitoria. Patria y familia,* ib. 78 (1951), 223-256; V. Beltrán de Heredia, *En torno a la patria del maestro Francisco de Vitoria,* en CT. 79 (1952), 469-480; V. Beltrán de Heredia. M. M.ª de los Hoyos, *Fray Francisco de Vitoria, burgalés. Contradicción y réplica, respectivamente* (Burgos, 1952), etc.
(27) *Fray Francisco de Vitoria, burgalés.* Ed. cit., pp. 5, nota 1 y página 19.

der, ¿quién no termina sorprendiéndose al oír que se entrega al enemigo con quien polemiza, presentándose como paladín de la causa contra la que guerreaba? (28). ¿No eran, para un mediano exégeta de los documentos históricos, suficientes los testimonios que aducían los propugnadores de la tesis burgalesa? ¿A qué viene ahora dedicar una tercera parte de la "nota crítica" a defender el título de Colón de la patria de Vitoria?

"*Spectatum admissi risum teneatis, amici?*" (29).

Mucho antes de la rendición, incluso antes del duro artículo contra los burgaleses, reproducido en la publicación citada, B. de H. estaba ya convencido de que Vitoria era de Burgos. ¿Pruebas? En un ejemplar de su *Francisco de Vitoria (clecc. "Pro Ecclesia et Patria")*, que dió a un norteamericano en 1948 para que lo tradujese al inglés, B. de H. corrigió el texto relativo a la patria vitoriana por este otro: "natural, según parece, de Burgos".

Quebró, en fin, después de tantas vueltas y revueltas, en lo tocante a la patria de Vitoria. No ha quebrado aún en la actitud sobre Carranza y los carrancistas.

3.º *El castillo irreductible.*—La posición mental de B. de H. en el duelo Cano-Carranza es, a falta de otras cosas, claramente canista. Cuando salió a luz el trabajo de B. de H. sobre *Corrientes de espiritualidad entre los dominicos*, la crítica advirtió inmediatamente este enfoque y lamentó que, en virtud de él, se quedasen fuera del cuadro figuras interesantes (30). Ese libro no menciona a Valtanás. ¿Por qué? Del modo de tratar a los amigos de Carranza, y teniendo en cuenta la trayectoria canista, deduje que ello se debía a que Valtanás era un castillo irreductible; los carrancistas son vistos por B. de H., incluso fray Luis de Granada, a través del prisma de las "reincorporaciones" a la línea o corriente de espiritualidad que paladinea Cano. Pero a Valtanás no se le puede hacer pasar por el aro de las "reincorporaciones". "El maestro andaluz, escribí, no es "reincorporable", pues no puede ser reducido al esquema representado por fray Melchor Cano un hombre que

(28) Cf. V. Beltrán de Heredia, *La controversia sobre la patria del maestro Vitoria*, en CT. 80 (1953), 131-137; *id., Final de la discusión acerca de la patria del maestro Vitoria: la prueba documental que faltaba*, en CT, 80 (1953), 275-280. Este último artículo contiene un detalle que, por referirse a Valtanás, interesa aquí. En la "Discordia de linajes" *(Apología... sobre ciertas materias*, ed. cit. f. 13 v.; cf. A. Huerga, *Análisis de las apologías valtanasianas*, en "Teología Espiritual", 3 (1959), pp. 68-69) incluye, al dar una sorprendente lista de dominicos de origen judío, a Fray Francisco de Vitoria. B. de H. copia el texto (cf. p. 286), pero a través de una cita de E. Asensio (Cf. *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*, en RFE., 36 (1952), p. 68). Un indicio más de que no conoce la obra de Valtanás, sino por referencia.

(29) Q. Horatii, *Epistolarum*, lib. II, ep. III, v. 5.

(30) Cf. M. Bataillon, *Compte/rendu*, en BHI., 46 (1944), 268-274.

reafirmó su posición doctrinal con una docena de *Apologías* sobre los puntos en que la discrepancia entre su doctrina espiritual y las teorías de Cano se agranda, distanciándolas irremediablemente (31).

A todo ello contesta ahora B. de H. con un volapié no exento de sofistiquería: "si mi silencio y desestima de Valtanás (...) obedeciesen a sus afinidades con Carranza (...), otro tanto debiera haber hecho con Granada y con Juan de la Peña" (32).

¿Quién no ve la falacia y el lindo modo de eludir el nervio de la cuestión? ¿Cuándo he dicho que silenciase a Granada y Peña? Lo que afirmé fué que recibieron trato de reincorporados a los módulos canistas, cosa que —obsérvese la astucia argumentativa— B. de H. silencia totalmente en la réplica, aunque constituía el *medium* de la disputa. Eso es, ni más ni menos, coger el rábano por las hojas, o lo que se quiera. Todo menos "crítica histórica", a no ser la monopolizada...

Y en lo que a Carranza atañe, cada día se va revalorizando más y más, fuera y dentro de la Península. Entre los trabajos que se apartan definitivamente del enfoque de B. de H. son dignos de mención honorífica los de Gregorio Marañón y los de I. Tellechea (33), el joven investigador que se ha dedicado a revisar la vida, los hechos y los libros de Carranza. A propósito de mi *Apología* de las obras de Valtanás, Tellechea no sólo se ha adherido a mis conclusiones, sino que también me ha anticipado que pronto me acompañará en el desmontaje de la "crítica histórica" de B. de H. sobre Carranza y los carrancistas. En la dirección misma de mi *Apología* "podría, dice, escribir todo un libro documentadísimo" (25 septiembre 1960). ¿Se convence B. de H. de que mi soledad es una soledad bien acompañada?

4.° *El punto crucial de la discusión.*—La segunda "nota crítica" dice que "nuestro censor" —*moi*— reconoce que el punto crucial de la discusión es "precisar el motivo del proceso y fundamento de la sentencia inquisitorial". Y continúa: "Los panegiristas de Valtanás, S. Rodríguez y H. en particular, lo atribuyen a la doctrina" de Valtanás. "Yo sigo manteniendo que esa doctrina no tuvo que ver nada con el proceso" (34).

---

(31) *Art. cit.*, p. 135.
(32) *Art. cit.*, p. 343.
(33) Cf. G. Marañón, *El proceso del arzobispo Carranza*, en "Bol. de la R. Acad. de la Historia", 127 (1950), 136-178; *id.*, *El Greco y Toledo* (Madrid, 1956); I. Tellechea, *Bartolomé Carranza, Arzobispo* (San Sebastián, 1958); *Bartolomé de las Casas y Bartolomé Carranza*, en "Scriptorium Victoriense", 6 (1959), 7-34; *Un voto de Fr. B. Carranza...*, ib. 5 (1958), 96-146; *Los "Comentarios sobre el Catecismo Cristiano", de B. Carranza*, en BHi., 61 (1959), 273-287; *Los prolegómenos jurídicos del proceso de Carranza*, en "Anthologia Annua", 7 (1959), 215-336; *Francisco de Navarra, arzobispo de Valencia y amigo fiel de Carranza*, en "Miscelánea Antonio Pérez Goyena" (Madrid, 1960), 465-476, etc.
(34) *Art. cit.*, p. 343.

En la *Apología,* al extractar la primera "nota crítica" de B. de H., escribí que el tercer punto de los tocados por él era el crucial (35), pero sólo para él, ya que casi todo el texto de su alegato insistía en ese sentido. Un poquito más adelante repetí que no era mi propósito hacer cuestión batallona de los motivos del proceso: "Todo esto se podrá discutir. El P. Heredia estará en su derecho al analizar los motivos del proceso inquisitorial de Valtanás" (36). Y todavía volví a conceder beligerancia a B. de H. en el mismo aspecto de la cuestión: "Tampoco quiero negar que influyesen en el proceso inquisitorial contra Valtanás los motivos que señala el P. Heredia; pero lo que no vale es darles un carácter exclusivista" (37). Y aduje cinco corroboraciones en apoyo de la segunda parte de la frase y en demostración de la manquedad dialéctica de ese exclusivismo (38). Pero, repito, no negué a carga cerrada, como lo hace B. de H. con el posible engarce de la doctrina valtanasiana con su proceso inquisitorial, la presencia de motivos de conducta. No me importaban las faltas morales, sino los libros de Valtanás. Por eso, un par de páginas después (39), dije que le daba paso libre a todas las afirmaciones beltranianas sobre el proceso cuyo ambiente consideré en otro trabajo (40) que desconoce B. de H. En resumen: el objeto de la *Apología* era la defensa de los libros de Valtanás, y la demostración palmaria de que no eran tan ruines como B. de H. suponía.

¿Cabe, pues, decir, como lo hace B. de H., que para mí el punto crucial de la discusión son los motivos del proceso de Valtanás? Para quien no sepa leer, quizá. Pero B. de H., amén de dar pruebas de no saber leer, hace aún una segunda tergiversación. Veámosla.

4. El salto en el vacío.

No, para mí no es cuestión batallona la de las causas que determinaron el procesamiento inquisitorial de Valtanás. Lo que me importaba era ver, desde un ángulo sereno, cómo B. de H. daba un salto en el vacío: Valtanás fué procesado por faltas morales; luego a sus libros les falta calidad. Ahí está el salto en el vacío. Ahí está el fallo de la lógica.

Este es el alcance verdadero de la frase en que, después de analizar la primera "nota crítica" de B. de H. y afirmar que para él lo impor-

(35) Página 110.
(36) Página 112.
(37) Página 114.
(38) Páginas 114-116.
(39) Página 116.
(40) Cf. A. Huerga, *El proceso de la Inquisición de Sevilla contra el maestro Valtanás* (1561-1563), en "Estudios Giennenses" (Jaén, 1958), núm. 17.

tante era el proceso y sus motivos, escribí: "A continuación (a continuación de la referencia al proceso) deduce el P. Heredia, con una lógica harto discutible, sus propias conclusiones sobre el maestro Valtanás" (41). Me refería, como es obvio para quien sabe leer objetivamente, a las conclusiones que saca sobre el valor o no valor de las obras de Valtanás. Concretísimamente a que la lógica más elemental no permite inferir de los motivos de un proceso sevillano e inquisitorial que las obras del proceso sean una bazofia literaria y teológica, que tal era la conclusión a que arribaba B. de H. en su primera "nota crítica", conclusión que reproduje y pulvericé en la *Apología* (42). La absurda ilación entre proceso inquisitorial y obras baladíes es manifiesta. Como lo sería este silogismo sintético: el beato Avila fué procesado por la Inquisición; luego sus libros no valen dos cominos. A una forma así de argumentar cualquier genio burlesco calificaría de rocinamiento más que de razonamiento. Si nada tuvieron que ver las obras de Valtanás en el montaje y decurso de su proceso —punto de vista que mantiene B. de H. (43)—, ¿por qué regla de lógica habrá que deducir, de las premisas de un procesamiento por faltas éticas, la conclusión: no es "autor de calidad"? ¿Será por aquello de que *peiorem sequitur semper conclusio partem?*

Vale la pena reproducir otra vez el juicio de marras:

> "En vista de lo expuesto (!), sin asomo de pasión en pro ni en contra, creo que el lector imparcial convendrá conmigo en que cuantos se han ocupado de este personaje, antiguos y modernos, han deformado su figura dándole un valor que no tiene. Respetando otras apreciaciones (!), para nosotros no es autor de calidad. La simple lectura (!) de sus escritos, en los que toca efectivamente los puntos neurálgicos del momento, da la impresión de no dominar bien la materia que trata, escribiendo al buen tun-tun, sin plan, sin ponderación adecuada del valor encerrado en las verdades fundamentales del cristianismo. Los mismos títulos, *Compendio, Epítome y sumario, Confesionario breve, Crónica breve,* de algunas de sus obras, corroboran (!) esa impresión. Sus estridencias, que parecen tan reveladoras, tan sintomáticas, más que esto fueron quizá recurso fácil para despertar interés (!) y suplir la falta de fondo (!) y de contenido macizo en sermones y escritos, como sucede hoy con autores y predicadores que, por su insuficiencia o por ligereza, rinden demasiado culto a lo subjetivo con mengua de lo sustantivo" (44).

Párrafo inefable, rematado en un latiguillo final de teología kerigmática. Las admiraciones no figuran en el texto; se han sobreañadido como indicadores de los fallos de la conclusión, tanto en lo que respecta a las leyes lógicas como en lo que atañe a supuestos graciosamente insertados.

Esta conclusión era, para mí, el caballo de batalla de la polémica.

---

(41) *Art. cit.*, p. 110.
(42) Cf. *ib.*, pp. 116 ss.
(43) Página 343 de la segunda "nota crítica".
(44) Páginas 658-659 de la primera "nota crítica".

Y sigue siéndolo. Ni lógica, ni verdad, ni buen gusto, sino malhumor, suposiciones gratuitas y falacia argumentativa es lo que mis cortas luces aciertan a ver en la parrafada. El mismo B. de H. no se atreve ya en la segunda "nota crítica" a reafirmarse en este caballito tan cojo y gonelesco, acortando velas con tanta prisa y timidez como las que revela esta alusión: del carácter morboso y del proceso inquisitorial se sigue "el desdoro de su producción literaria, por aquello de que el fruto sigue la condición del árbol, según la máxima evangélica" (45). Entre este tono y el anterior hay ya un abismo. Mas tampoco esta frase es clara. Naturalmente, las obras de Valtanás se "desdoraron" a raíz de su proceso; pero el árbol de un hombre puede dar muy malos frutos éticos y, a la par, muy buenos frutos intelectuales. Volveremos un poquito más abajo a insistir en la distinción entre virtudes éticas y virtudes intelectuales, entre frutos del corazón y frutos de la inteligencia. En un personaje tan de las simpatías de B. de H. como Melchor Cano se advierte bien la distinción de frutos y frutos.

En suma, me quejé de las conclusiones que B. de H. sacaba del proceso de Valtanás: fué procesado, tuvo sus "tratos"; *ergo* los libros que escribió no son de calidad, les falta fondo, revelan unos recursos facilones... A esto llamaba yo "lógica harto discutible" (46). Pero cátate aquí que B. de H. engarza ese achaque no con las obras de Valtanás, sino con los motivos del proceso, añadiendo que me he sacado del bolsillo otros...

* * *

Tal es la "crítica histórica" en nombre de la que habla B. de H.; tal, su hermenéutica de mis palabras; tal, la "prudencia elemental" y el "buen sentido" (47) que se precia tener; tal, su respuesta "breve, porque lo que está claro no tiene necesidad de larga argumentación para orientar al lector" (48). Incluso alude a una especie de paternalismo en estos problemas cuando se refiere a que H. fué "advertido por mí del riesgo" (49); no hice caso de las preventivas admoniciones; corrí la aventura; y a la vista están los resultados...

Como en toda polémica, el tono jocoso camina en alternancia con el tono agrio. Orillemos a uno y a otro, para dar paso a un breve análisis de las mutuas relaciones entre procesos inquisitoriales y obras en romance de tema espiritual en el siglo XVI. Porque el drama proyecta sus claroscuros sobre los librillos de Valtanás.

---

(45) Página 342.
(46) *Apología,* pág. 110.
(47) Cf. la segunda "nota crítica", pág. 341.
(48) *Ib.*, p. 342.
(49) *Ib.*, p. 341.

5. La Inquisición, los libros espirituales en romance y el eclipse de las obras de Valtanás.

Una de las acusaciones que con más constancia y acritud suele hacerse a la Inquisición española es la gran redada de libros espirituales que pescó con su famoso *Indice* de libros prohibidos en 1559. Pero los acusadores caen frecuentemente en el apasionamiento parcial o en el simplismo anacrónico. El drama era más profundo de lo que hoy suponemos. Menéndez Pelayo (50), Bataillon (51) y M. de la Pinta (52), entre otros, han hecho calas objetivas en aquel violento choque entre los místicos y la Inquisición. La pesquisa de Bataillon es, por su documentación y finos sondeos, excepcionalmente reveladora, pues ahonda hasta las raíces mismas de un hecho histórico que conmovió hasta el espíritu de muchos santos.

En el fondo, el *Catálogo* de Valdés intenta cercenar las corrientes turbias del iluminismo y del luteranismo. Pero, en la hazaña, corta el cauce a la "Reforma Católica". Entre el Lutero rebelde y la Roma pagana había un medio: el Cristianismo auténtico. Pero ahí mismo surge el drama, porque esa "tercera fuerza", con su innegable ímpetu espiritual, con su afán de renovar la vida cristiana hasta la conquista del mundo para Cristo, nunca quiere apartarse de la Iglesia Católica y, sin embargo, hay momentos en que los contactos con los novadores son indescifrables. Es el sueño irénico de una conciliación anhelada por la misma política imperial de Carlos V (53), es el dolor de ver perdida para la Iglesia a media Europa, es el panorama corrompido de muchos cristianos de arriba y de abajo, es la necesidad de volver a las fuentes cristalinas del Evangelio para que corra el "agua de vida" (54) por las venas del alma eclesial, es todo eso lo que lleva de arrastre esa corriente caudalosa de los reformadores católicos. Es, por otra parte, el confusionismo doctrinal que reina, es la llama del luteranismo que prende aquí y allá con voracidad, son los mismos acontecimientos externos los que hacen montar la guardia alerta de la Inquisición. Todo esto hay que sopesarlo antes de enjuiciar la medida drástica de los Inquisidores: *Autos de fe* y *Catálogo de libros prohibidos*. Estamos en 1559.

(50) Cf. *Historia de los Heterodoxos españoles* ed., cit. vol. IV, 410-435.
(51) Cf. *Erasmo y España*, ed. cit., II, 311 y ss.
(52) Cf. *La Inquisición española y los problemas de la incultura y de la intolerancia* (Madrid, 1953). Sobre *Indices*, ver: H. Reusch, *Die Indices librorum prohibitorum...* (Tubingen, 1886); Bastos Silva, *Historia da censura intelectual em Portugal* (Coimbra, 1926); A. M. Carreño, *La imprenta y la Inquisición en el siglo XVI*, en "Estudios A. Bonilla", t. I (Madrid, 1927), pp. 91-114; A. Sierra Corella, *La censura de libros... y los Indices...* (Madrid, 1947); M. Pinta Llorente, *Aportaciones para la historia externa de los Indices expurgatorios españoles*, en "Hispania", 12 (1952), 253-300.
(53) Cf. M. Bataillon, *op. cit.*, II, 313.
(54) *Ioan.* 4: 10.

"Pocas crisis hay más conmovedoras en la historia del catolicismo", dice Bataillon (55). Carranza, el beato Avila, San Francisco de Borja, fray Luis de Granada y tantos más, caen en sospechas, en la cárcel o en el índice. La derrota de los autores espirituales más significativos del momento fué inexorable.

Valdés y Cano arrancaron de raíz el árbol de la "reforma católica". Pocos años más tarde, la polarización de los dos frentes —Catolicismo y Protestantismo— cierra el camino a todas las esperanzas de los irenistas; Trento irradia luz sobre los problemas antes discutidos y los autores espirituales saben ya a qué atenerse.

Los que juzguen ese drama entre místicos e inquisidores tendrán que tener en cuenta todo esto para no extraviarse. Pero no se puede negar que el *Indice* de Valdés cortó en flor una literatura romanceada valiosa y vibrante de mensaje espiritual. Es cierto que esa literatura rebrotó en algunas ocasiones con remozada vitalidad y, más aún, con mayor deslindamiento de campos, con más reposo, con más perfección académica y doctrinal. El ejemplo de los libros "refundidos" de fray Luis de Granada, caso reiteradamente aducido, no debe, sin embargo, exagerarse.

La edad de oro del libro, si no "toca a su fin", como quiere Bataillon (56), sufre por lo menos un quebranto del que los autores espirituales se repondrán muy lentamente. Y en algunos casos, heridos de muerte, no hubo retoño.

En general, los libros de aquellos autores sobre los que recayó una prohibición o se vieron envueltos en un proceso y en una sentencia condenatoria no han vuelto a levantar cabeza. Es precisamente lo que sucede a las obras de Valtanás.

Por motivos que no podemos más que entrever, sus libros no entraron en el *Index* valdesiano de 1559. Valdés conoció las actividades del fraile sevillano (57); quizá lo estimaba por algunos servicios prestados a la Inquisición (58), y por los elogios que hacía del formidable Tribunal (59), y porque le dedicó uno de esos libros (60). Pero salvados

(55) *Op. cit.*, II, 327.
(56) Cf. *ib.*, II, 207.
(57) Valtanás vivía en el convento de San Pablo, de Sevilla (Cf. A. Lorea, *op. cit.*, II P., lib. 2, f. 28 v.) y de él salió para la prisión en 1561 (A. H. N., *Inq.* leg. 2.943). Valdés fué arzobispo de Sevilla desde 1546 a 1568 (Cf. *Hierarchia Catholica*, III, 211).
(58) Cf. *Proceso de Carranza*, t. I, f. 436; M. Bataillon, *op. cit.*, II, 135, nota 45.
(59) Los autores espirituales fueron grandes panegiristas de la Institución inquisitorial. El dato contrasta con sus luchas con las personas que la representaban. Véase un Fray Luis de Granada, por ejemplo (Cf. su elogio en *Obras*, XIV, 539). Valtanás, en el *Epítome...* (Sevilla, 1555) f. 136 r., panegiriza también al Santo Oficio.
(60) *Exposición de los Evangelios...*, tomo I (Sevilla, 1558), f. 1. r.: "Al Ilus-

a primera hora del *Indice,* pronto empezó la Santa Inquisición a ocuparse del nombre y de las obras de Valtanás. La conducta de Valdés en esa encrucijada histórica es fría y rectilínea. Sin migas posibles con los "espirituales". Está repleto de las ideas del acérrimo debelador del sector pietista; ese debelador se llama Melchor Cano (61). Por otra parte, la responsabilidad de su puesto de Inquisidor General le obliga a ser enérgico en un instante en que el peligro acecha a la vuelta de todas las esquinas.

* * *

Las etapas del eclipse de las obras de Valtanás son las siguientes:

1.ª *El Vita Christi en el Indice de 1559.*—Un episodio de autodefensa, abundantes entre los autores condenados por el *Indice* de Valdés, nos descubre con sorpresa que el *Vita Christi* (62) de Valtanás cayó realmente dentro del número de los libros prohibidos. San Francisco de Borja alegó que las *Obras del cristiano* (63), que figuraban como hijas suyas en el *Catalogus,* eran una edición hecha con fraude por el editor y que contenía, además, cosas que no eran suyas. El proceso dió, entre otros resultados, por demostrada la paternidad valtanasiana del *Vita Christi* inserta en la colección atribuída a San Francisco de Borja (64). ¿Cabría sospechar que este incidente señala el primer eslabón de una cadena de golpes mortales a los libros del maestro andaluz? El clima espiritual sevillano estaba por entonces a una temperatura altísima y la Inquisición, cuya cabeza era precisamente el Arzobispo de Sevilla, don Fernando Valdés, tuvo en el Tribunal de Triana a un equipo de hombres que trabajaron sin descanso en atajar aquel movimiento efervescente. Con nervios y fiebre vigilan los inquisidores sevillanos, pero también con tesón inquebrantable, dando una sensación de firmeza roqueña.

2.ª *Proceso al hombre.*—Las cárceles se llenan hasta los topes; los episodios pintorescos y dramáticos se suceden en virtud de esta

---

trísimo y Reverendísimo señor don Fernando de Valdés, arzobispo de Sevilla, Inquisidor General en los Reinos y Señoríos de España". Valtanás termina la dedicatoria con este acto de sumisión: "Todo lo que soy, y lo que escribí y escribiere, explícitamente sujeto a la censura del Santo Oficio, de quien V. S. es presidente" *(ib.,* f. 3 v.).

(61) Cf. M. Bataillon, *op. cit.,* II, 315. Fray Luis de Granada, que acudió presuroso a Valladolid con la intención de conjurar la tormenta, al salir de visitar a Valdés dijo de él: "halléle todo lleno del espíritu de aquel padre" *(Obras,* XIV, 440). Aquél "Padre" era M. Cano.

(62) *Vita Christi* (Sevilla, 1554). Cf. A. Huerga, *Domingo de Valtanás...,* art. cit., p. 437, nota 60.

(63) Cf. MHSJ, *S. F. Borgia, III* (Matriti, 1908), p. 556.

(64) Cf. *ib.,* III, 570.

aglomeración. Las acusaciones son continuas. Por si fuera poco este ambiente de tensión, trabajo y nerviosismo, los inquisidores traen entre sí unas rencillas humanas fuertes (65), que dificultan la labor inquisitorial de un modo poco ejemplar. En aquel río revuelto, no faltan quienes aprovechan la oportunidad para vengarse de sus enemigos, denunciándolos al Santo Oficio e improvisándose seudónimos (66). El inquisidor Andrés Gasco se preocupa de Valtanás, cuyo nombre está inscrito entre los sospechosos y acusados. Pero Valtanás, con sus setenta y dos años bien cumplidos, es un religioso de mucho prestigio y lo amparan las más aristocráticas familias de Sevilla. Por eso, cuando creen llegado el momento de prenderlo, los inquisidores emplean una sigilosa estratagema: lo hacen acudir al Castillo de Triana acompañando al Prior de San Pablo y, una vez allí, le intiman la orden de prisión consumada. Sucedía esto pocos días antes del 27 de febrero de 1561, que es la fecha en que dan cuenta a Valdés y satélites de la captura de Valtanás y del método empleado (67).

El anciano religioso tuvo que comer el pan amargo de la prisión, en compañía de otros reclusos allí hacinados —los mismos inquisidores lamentan ese hacinamiento y narran casos de leyenda y drama (68)—, esperando meses y meses la solución de su causa. El proceso se prolongó parte por el abrumador trabajo de los inquisidores, parte por la complicación de las investigaciones en conventos lejanos de Sevilla; la misma sentencia refleja la tardanza. A la hora de resolver, los inquisidores sevillanos discreparon, y fué la Suprema la que dijo la última palabra. El 25 de febrero de 1563 se le leyó la irrevocable sentencia en la capilla de "Señor San Jorge": cárcel perpetua, abjuración *de vehementi*, etc. Aquel mismo día salió, custodiado por "vara de justicia", camino de "Santo Domingo de las Cinco Llagas", sito en Alcalá de los Gazules, provincia de Cádiz, en una colina llena de paz y sol (69).

¡Qué contraste el del setentón humillado hasta el polvo, saliendo del Castillo de Triana rumbo al destierro y a la muerte, sin decir palabra, y el del inquisidor Gasco, que ha hecho las informaciones en

---

(65) El obispo de Tarazona se enfadó con el Lcdo. Ovando, y no toleraba la presencia de éste en las audiencias; terminó por no acudir cuando iba Ovando. De ello se quejan amargamente los otros inquisidores. A uno de ellos le corta el obispo un traje de cuerpo entero en una carta que conserva el leg. 2.943, *Inq.*, del A. H. N.

(66) Es muy ilustrativo del ambiente el caso de Fernández Barbosa. A. H. N., *Inq.*, leg. 2.943.

(67) A. H. N., *Inq.*, leg. 2.943. carta de los inquisidores de Sevilla a los de la Suprema.

(68) Cf. una lista anecdótica de estos episodios en A. Huerga, *El proceso de la Inquisición de Sevilla...*, art. cit., pp. 15 y ss. de la separata.

(69) A. H. N., *Inq.* leg. 2.943.

Villanueva del Arzobispo, en Iznatoraf, y en otros conventos, quien, con el mismo cálculo y sangre fría que ha llevado a cabo las "diligencias" del proceso de Valtanás, mendiga en una carta a Valdés el premio de sus sacrificios! Valdés no se dió por enterado; pero Gasco no se resignó. Y, sin andar con rodeos, volvió a escribirle, alargando la mano y pidiendo que la retribución "sea tanto más crecida cuanto ha sido grande el trabajo". Y aún apostilla: para mayor gloria de la causa de la fe (70).

¿Qué ha pasado en el ínterin de los librillos de Valtanás?

3.ª *Eclipse total.*—Si alguna vez aparece el proceso de Valtanás —hoy no se conocen más que extractos y fragmentos, amén de buena parte de la correspondencia de los inquisidores sevillanos y algunos otros detalles— a nadie sorprenderá leer la orden de confiscación de todos los libros valtanasianos. El éxito que lograron, el ambiente hispalense de esas calendas, el mensaje que propagaban —tan abierto a las corrientes de interioridad, tan polémico en pro de temas no bienquistos por los ortodoxos cerrados, tan duro con los obispos no residentes (Valdés era uno, y el que firmó la sentencia era otro); tan valiente en la defensa de los conversos y de los jesuítas de la primera hornada; tan simpatizante con Erasmo, del que cita una de sus frases más discutidas, etc.—, no pudieron menos de provocar esa orden de recogida. ¿Qué otra fortuna les aguardaba?

El hecho indiscutible es que el eclipse de esas obrillas fué total. De 1550 a 1560 alcanzaron una no despreciable cifra de ediciones (71). Pero a partir de 1560 no vuelve a reeditarse ni una sola. La sombra del proceso pesa, como una piedra sepulcral, sobre ellas. En lo sucesivo ya no se mencionan si no es para incluirlas en los *Indices* de prohibidos (72) o para echarlas al fuego (73). Hasta un religioso agustino tendrá que intentar su propia justificación ante los inquisidores por retener un libro valtanasiano (74).

* * *

E pur si muove...—El eclipse de las obras de Valtanás, consecuencia inmediata de su proceso, ha durado exactamente cuatro siglos. Al cabo de ellos, otra vez se buscan y se reeditan. No ya como alimentadoras

---

(70) Cf. Cartas de Gasco a Valdés, en el mismo legajo.

(71) Cf. A. Huerga, *Domingo de Valtanás*, art. cit. pp. 432-462, donde se hace la descripción bibliográfica del legado literario de Valtanás.

(72) Cf. *Index librorum prohibitorum*... (Olyssipone, de mandato Sereniss. Card. Henrici, 1564), f. 11 v.; *Index et catalogus librorum prohibitorum*... D. D. Gasparis a Quiroga (Matriti, 1583), f. 72 v.

(73) Cf. A. H. N., *Inq.*, leg. 324, que refiere la "quema" de la *Exposición* de Valtanás.

(74) Cf. *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, vol. X (Madrid, 1847), pp. 505-506.

de piedad, sino como testigo de excepción de los problemas que preocupan la espiritualidad de una época.

El juicio de esas obras es hoy diverso, pero puede ser también anacrónico. Los inquisidores arremetían contra un peligro presente; el aficionado a literatura o teología las estudia como reverbero de un estilo de escribir o como testimonio de las profundas inquietudes espirituales que agitan el alma española del siglo XVI. A distancia de siglos, los problemas tienen otra faz. Las apologías valtanasianas de los conversos, borrando fronteras raciales a la fe; la enseñanza de doctrinas entonces vidriosas como la solidaridad de la vida del Cuerpo Místico, la comunión frecuente o la oración mental; las exigencias de que los obispos cuidasen directamente de su grey; el romper lanzas en pro de un instituto joven como la Compañía de Jesús, etc., son cosas que ya no ofrecen problemas ni peligros. El Magisterio de la Iglesia, o la teología, o la historia, las han confirmado de un modo inapelable. Pero ¿será motivo suficiente esta confirmación para recriminar la actitud taladora de los inquisidores? El peligro del siglo XX, con relación a esa actitud, es el anacronismo. Desarraigadas de su época, esas obras son admirables, ilustrativas, sabrosas. Sin embargo, no se puede olvidar que son hijas de su tiempo. Y para él se escribieron. Y en él fueron juzgadas.

Pero sí debe distinguir la crítica entre el hombre y la obra, cuando hay por medio un proceso inquisitorial. Indiqué antes la distinción entre las virtudes "dianoéticas" y las virtudes "éticas". La distinción, dada por Aristóteles y recogida por Santo Tomás, es fundamental para no confundir el valor de una obra con la miseria de una persona. Aun partiendo del supuesto —no volvamos a la polémica— de que Valtanás, de quien aquí se trata, fué justamente castigado por "mala persona", no se puede extender de suyo esa maldad a sus obras. Históricamente, sufrieron las consecuencias del proceso; teóricamente, pudieron salvarse. Y la razón es clara por doble capítulo.

Primero: Santo Tomás fija la distinción entre las virtudes "noéticas" o intelectuales y las virtudes "éticas" o morales diciendo que las primeras perfeccionan la obra u objeto, y las segundas, a la persona o sujeto (75). El artista —el escritor en nuestro caso— es un virtuoso intelectual y su pretensión es hacer un "artefacto" perfecto. *Ad artem no requiritur quod artifex bene operetur, sed quod bonum opus faciat* (76). Cayetano glosa el pasaje diciendo que "puede uno blasfemar con un discurso retórico acabado" (77). Y el mismo doctor Angé-

(75) Cf. I-II, q. 57, a. 1.
(76) *Ib.*, a. 5 ad 1.
(77) In I-II, q. 57, a. 3, n. 2.

lico aplaude, en un juego de palabras, más al artista que peca a sabiendas al realizar un "artefacto" que el que hace un monstruo sin querer: *magis laudatur artifex qui volens peccat, quam qui peccat nolens* (78). Si aplicamos esta distinción a hombre y obras, vemos claramente que el hombre pudo estar lleno de miserias éticas y, sin embargo, realizar una obra literaria maravillosa. ¿Quién duda que Constantino, el heresiarca coetáneo de Valtanás, fué un perverso y, a la par, un escritor finísimo? La aplicación pudiera extenderse y ejemplificarse en nuestro tiempo hasta la saciedad.

Segundo: Si, además, aplicamos a esas obras unos criterios teológicos ortodoxos y atendemos a los fines que el autor pretendió en ellas, la salvación es rotunda. Nada hay en ellas que no esté conforme con la teología actual —cuestiones que en aquel instante histórico se repudiaban las defendió Valtanás con profundidad y valentía sorprendentes— y que no se cimiente en la mejor tradición patrística. Por otro lado, el fin que él pretendía, confesado una y mil veces en los prólogos, era un fin parenético, estimulador de las vivencias cristianas.

---

(78) I-II, q. 57, a. 4 in corp.

A. Huerga.
Salita del Grillo, 1.
ROMA.

CINCO POEMAS DE "LA EDAD DE LOS METALES"

POR

LEOPOLDO DE LUIS

LA MONEDA

ESTÁ en mi mano. Vale lo que cuesta
ganarla una jornada con la pluma,
con la pala, el martillo, la sufrida
herramienta que esfuerzo y fe acumula.

Lo que tú y yo sabemos cada día
cuando el amanecer con su hombro empuja
nuestro sueño y el agua nos devuelve
la simple realidad de su frescura.

Vale lo que tú sabes, camarada
que desandas la calle de penumbra
mientras la tarde, herida por el cielo
de tu frente, su azul hermoso nubla.

Lo que sabe el que vela en el silencio
nocturno y el que amasa la blancura
candeal y el que rueda hacia la aurora
entre carbón colérico y espuma.

Vale lo que el esfuerzo acumulado
contra los materiales. Sólo es pura
cuando la mancha esa verdad, la funde
ese esfuerzo diario y la reacuña.

Sin sonrojo se impide solamente,
así que quien no tiene nos la escupa.
Sólo consigue así nuestra alegría
frente a tanta tristeza una disculpa.

Brillante aleación redonda. Sueños
de lejanos metales en la cuna
de la tierra y a golpes de la sangre
minera desgajados de su hondura.

Herida de troqueles, perseguida
por fríos dientes y sombrías uñas,
pequeña hembra de metal odiado,
de carne a ciegas deseada. Aúllan

perros de hambre y codicia en el enero
permanente y helado de su luna.
Se oye al fondo del tiempo. A miedo y pena,
a pan y a sangre suena su agria música.

Está en mi mano. Vale lo que cuesta
ganarla. Nos libera y nos angustia.
Redonda esclavitud. La verdadera
edad de los metales inaugura.

EL HIERRO

El hierro es un obrero silencioso.
Torso desnudo, está junto a la fragua,
resiste en sus costillas el cemento,
el pecho fiel de la techumbre ampara,
da pies a la premura de las ruedas
recorriendo primero la distancia.

El hierro es un obrero sin fatiga.
Llega el primero al tajo, suda, gana
la confianza con sencillo esfuerzo,
con vocación diaria.
Ofrece casi mudo
sus firmes brazos y sus manos anchas,
duras, de jornalero. Pobremente
vestido va entre planos, mesas, cartas.
Todos cuentan con él. Leal, el hierro
generoso, seguro, nunca falla.

Vosotros, compañeros suyos, los que
colaboráis con él desde la fábrica,
desde el andamio, desde el yunque, desde
la vía férrea, ¿no es un camarada
verdadero? Decidlo.

Lo mismo sois vosotros: hierro vivo,
hierro trabajador que sufre y calla.

LA GOTA DE MERCURIO

UNA pequeña gota de mercurio
pesando va en mi corazón. Golpea
grávidamente, ¿desde cuándo?, sólo
sé que se ha convertido en compañera
y se ha alojado tan adentro que ahora
ya no sería yo de no tenerla.
Una pequeña gota de mercurio
que cae al ritmo de mis venas,
que circula en mi sangre, que mis labios
azoga un poco cuando al hablar tiemblan
y que me pone como un brillo oscuro
en la mirada, si os dais cuenta.
Una pequeña gota de mercurio
en mi corazón pesa
y desde antiguo se me nota algo:
llamadla la tristeza.

Pero es muy poca cosa.
Es una gota, ya sabéis, pequeña.
Una invisible gota que no quiero
derramar. Va conmigo. Sea.
Mas no contagiará la voz que pongo
entre todos a prueba
para clamar contra una ciega lluvia
que enfurecidamente arrecia
sobre otro corazón múltiple, sobre
el corazón de todos los que esperan.

Olvidad esa gota diminuta.
Es una lluvia de mercurio, terca.
grávida, gris, mortal, la que reclama
nuestro dolor y nuestro esfuerzo y nuestra
palabra que levanta como un dique
hasta las mismas piedras.

Esta pequeña gota
cuando hay un mar
no cuenta.

EL CLAVO

El clavo está, delgado como un hueso,
como un grito desnudo y hecho sólido
que en la pared hubiera penetrado
con su punta sonora. Como un ojo
de hierro que contempla fijamente
desde la soledad del mundo todo.

El clavo es un testigo de la vida,
espectador humilde y silencioso
pero implacable. Yergue su dureza,
su rigidez de dedo sentencioso
y nos acusa y nos disculpa. A veces
lo tapamos con un cuadro, un adorno,
con una prenda despojada, casi
queriendo ahogar su grito mudo y hosco.
Pero sabemos que él está debajo,
aferrado con un tesón indómito
a la pared que nos cobija.

El clavo
nos sujeta ese mundo transitorio
que flota suspendido, nos agarra
la realidad, la clava al firme hombro

A veces sombras
fantasmales, vacías ropas somos
flotando por el sueño, rotas ramas
sin raíces, sin árbol, y de pronto
a un clavo hemos de asirnos, a un ardiente
clavo para volver a ser nosotros,
para sentir la realidad, la diaria
realidad, pared firme a cuyo apoyo
deja la vida sus irrenunciables
verdades, pone el tiempo sus sollozos.

LA FE

Hay una fe enquistada en las montañas
igual que los metales en las rocas,
como un filón en anchas capas brilla,
como una veta mineral y roja.

Incrustada en la tierra vive y hace
cimiento a nuestros pies, materia sólida
para nuestra esperanza que edifica
sus torres luminosas.

Se gana con esfuerzo. Desde el fondo
del pozo metalífero se asoma
en un breve fulgor a las pupilas
del minero, disuélvese en su boca.

Resistente, segura, entre la ganga,
entre sustancias ciegas, en amorfas
pellas que arrancan nuestras manos vive,
corazón de la mina y de la escoria.

Como el metal. Arrebatada a trozos
de diaria amargura y vida hosca.
Fe del cinabrio y la pirita, grave
fe de la blenda, terca y laboriosa.

Leopoldo de Luis.
Rondón, 12.
MADRID.

LA FIESTA

POR

RICARDO DOMENECH

"Porque mi tierra no es mía... El camino que llevo es a la ventura, y allí le daría fin donde hallase quien me diese lo necesario para pasar esta miserable vida."

(MIGUEL DE CERVANTES: *"Rinconete y Cortadillo"*)

I

Esta vereda conduce a Casas de San José. Primero hay que doblar un corcovo a la derecha y luego otro a la izquierda. Después hay que repechar como cosa de media hora. La tierra es seca y arcillosa. En lontananza se divisa una hilera de olmos y más tarde un otero, a cuyo aprisco es fácil encontrar algún pastor con su horda de merinos. Pasado el otero, el camino se bifurca. Entonces hay que tomar el ramal de la derecha. Es abrupto, muy irregular, con surcos de carretas muy profundos, con sirle de ovejas a alguno de sus lados, de trecho en trecho, y con muchas piedras que dificultan sobremanera su tránsito.

Sin embargo, la jaca trotaba bien por aquí. Hacía restallar los cascabeles en la madrugada y cimbreaba todo el cuerpo, ajustado por las cinchas, con arrogancia de hembra. Era una jaca de buena estampa, graciosamente enjaezada. Y sus ojos eran grandes, rasgados, negrísimos, pensativos.

El caballista —zahones de color oscuro y sombrero de paja— espoleaba con fruición y el animal redoblaba el galope. Y los cascabeles sonaban más breves, pero con mayor algarabía. Y las cintas multicolores, que adornaban las crines y el rabo, bailaban al viento.

De improviso, el caballista tiró de las bridas y la jaca pegó un brinco y detuvo la marcha. El caballista se aupó en el arzón y escudriñó con los ojos. En el camino, minimizado por la distancia, avizoró un carro que iba en su misma dirección. A esa altura, la tierra tenía un color jaspeado y más adelante asomaban los zarzales. Desde allí, probablemente, pensó el caballista, se verían ya los campos de trigo, muy próximos a Casas de San José. El caballista picó espuelas y la jaca retomó el trote.

El carro ofrecía, visto de cerca, un singular aspecto. Una lona remendada y a colorines le servía de toldo y cubría toda la parte trasera, de forma que resultaba imposible ver por detrás a sus ocu-

pantes. En esta parte zaguera había una gran pancarta. En la pancarta había la siguiente inscripción, en letras gruesas, desiguales y coloradas: QUICO ROMANCES. Por lo demás, el carro era pequeño y más cercano a la vejez que a la lozanía. Si alguna rueda se montaba en una piedra o se hundía en un surco, todo él saltaba con estrépito y como a punto de desarmarse en mil pedazos.

El caballista lo alcanzó. En el pescante había un viejo y un niño. Del carro tiraba un adormilado jamelgo.

—A los buenos días —saludó el caballista.

—A los buenos días —gruñó el viejo.

El viejo llevaba una manta echada por los hombros y una boina calada hasta las cejas. Su rostro era muy moreno y surcado por infinitas arrugas. Tras las antiparras le asomaban unos ojillos minúsculos, vivaces, casi aniñados. En los labios mantenía apretada una colilla. El chaval, a su lado, tenía las riendas. No pasaría de los quince a dieciséis años y estaba tan moreno como el viejo. Muy flaco, la cabeza rapada; su vestimenta consistía en una conjunción de harapos. Su mirada era despierta, aunque, a diferencia del viejo, apretaba el sobrecejo y enseñaba un gesto taciturno y como de permanente malhumor.

El caballista detuvo su montura y, a renglón seguido, el muchacho hizo parar el jamelgo. El caballista preguntó:

—Por un casual, ¿no iréis a Casas de San José?

—Allá vamos —contestó el viejo, sin quitarse la colilla de la boca y mirándole de soslayo—, pero no es por un casual, que si vamos allí es porque ese propósito traemos.

—Yo también voy a Casas de San José —explicó el caballista—. Mañana es la Fiesta Mayor y habrá toros bravos para la corrida y mozas bravas para el baile. ¿También vais a la Fiesta vosotros?

—No a torear ni a por mozas, pero a la Fiesta vamos. Si has sabido leer en mi carro, habrás visto que yo soy Quico Romances.

—Eso he leído.

—Mis coplas y mi barraca de feria —aseguró el viejo orgullosamente— recorren todos los años esta comarca y otras muchas comarcas. Este rapaz es mi ayudante.

El muchacho miraba la jaca. La jaca se puso a piafar. El caballista propuso:

—Yo vengo de un pueblo de la sierra y este camino no lo conozco muy bien. ¿Podría seguir con vosotros hasta Casas de San José?

—Puedes hacerlo. También nosotros venimos de lejos y una nueva

compañía hará más llevadero el camino. Un poco justos iremos, pero sube al pescante.

El caballista desmontó y amarró la jaca a la trasera del carro. Luego subió al pescante y el muchacho levantó el látigo sobre el jamelgo.

—Bien estaría que por el camino me dierais a conocer alguna de vuestras coplas —dijo el caballista.

—Mal no estaría, pero eso depende —masculló el viejo.

—¿De qué depende, abuelo?

—Todo tiene su precio. De que lo pagues es de lo que depende. No son tiempos para regalar nada.

—¿Y qué valen tus coplas? —preguntó el caballista, a punto de reír.

—Con nueve reales estaremos bien pagados y tú bien servido.

El caballista contestó que estaba de acuerdo, pero el viejo repuso que había que pagar por adelantado. Entonces el caballista soltó una carcajada y se echó una mano al bolsillo del chaleco. Cuando hubo pagado el dinero que le pedían, el chaval pasó las riendas al viejo y fué dentro a buscar la guitarra. Volvió al punto y se la entregó al viejo, y éste le entregó las riendas.

—Antes de empezar, digo yo que necesitaría un buen trago de vino.

—Y también yo —añadió el muchacho, rompiendo su mutismo.

El caballista les ofreció su bota. Sintió el viejo la quemazón del tintorro en la garganta y la expresión se le animó definitivamente. Tanteó las cuerdas, muy despacio, con moroso deleite en este preparativo que para él venía a ser como una parte del rito. Los ojillos aniñados le saltaban de satisfacción.

Cuando sonaron las primeras notas de la guitarra —se mezclaban con el cascabeleo de la jaca y con el triscar de las ruedas en la tierra— el carro alcanzó la altura de los trigales, recién recolectados. Por aquí mejoraba el camino. Para llegar a Casas de San José quedaba ya poco. El sol estaba completamente fuera, grande, blondo, y su luz acompañaba el despertar de los estorninos y los jilgueros.

II

De entre los tenderetes, puestos y barracones de feria, ahora instalados uno junto a otro en la Plaza Mayor de Casas de San José, la barraca de Quico Romances no era, por cierto, lo más airoso ni lo más llamativo. Había barracas grandes y de sólida estructura, en cuyos mostradores se apiñaban juguetes para niños —pelotas de goma, muñecos, caballos de cartón, automóviles— o chucherías —regaliz, caramelos—, así como también ropas y adornos para mujeres: mantones,

blusas, pulseras, peines, peinetas. En algunas había rifles para tirar al blanco y siempre se conseguían buenos premios. Otras barracas estaban dedicadas a los aperos para el campo. Había puestos donde se vendían frutas y hortalizas. Y había vendedores ambulantes, con cestas repletas de huevos o de telas o de muñecos, y otros vendedores que tenían un gran pañuelo extendido en tierra y sobre él una cantidad ingente de plumas, lápices de colores, pendientes o sortijas.

Había de todo en la Plaza Mayor, porque hoy empezaba la Fiesta, y estas cosas no ocurren todos los días, sino una vez al año, después de la recolección, cuando en las casas hay pan y en los bolsillos dinero. Este poderoso imán atraía a la buhonería ibérica, que todos los años acudía puntual a la cita, se instalaba en esta Plaza Mayor y la ponía alegre y bulliciosa.

Y en esta plaza alegre y bulliciosa la barraca de Quico Romances estaba de más. Los maderos que la formaban se hallaban pintados de azul, pero de esa pintura sólo quedaba el recuerdo. De proporciones muy reducidas, cuantos atractivos ofrecía eran un tiro al blanco y las coplas del viejo, que ya en el lugar se sabían de memoria, a fuerza de oírselas año tras año. Lo del tiro al blanco, sin embargo, resultaba menos atractivo todavía. Tenía el viejo dos rifles de aire comprimido, con los que era poco menos que imposible disparar; por añadidura, el blanco consistía en unas delgadas cintas de papel, sujetas en sus dos extremos, pero no tensamente, sino lo suficientemente flexible como para que un balín pudiera atravesar la cinta sin romperla. Y claro está que sin romperla no había premio. Con todo, alguna vez tenía que sonar por casualidad la flauta, y para estos casos Quico Romances tenía previsto un premio que nunca iba más allá de una bolsita minúscula de caramelos. Las bolsitas de caramelos —parecían siempre las del año anterior— descansaban en anaqueles, un poco más arriba de las cintas.

Pues bien, no había posibilidad de competir con las otras barracas, que cada temporada venían remozadas y como nuevas.

Quico y su lampiño ayudante daban ahora los últimos toques en la instalación de la barraca. El viejo estaba dentro, colocando las bolsitas de caramelos en los anaqueles; lo hacía meticulosa y pacientemente, como si le encontrase gusto a esa faena. Por su parte, el muchacho, de pie sobre el mostrador, colocaba la pancarta con el nombre del amo.

Cuando Quico hubo terminado de depositar las bolsitas, dijo al muchacho:

—Vamos a comer, Cipriano, que al estómago sí que no hay que irle con coplas.

Y cogió el zurrón y de él extrajo un pedazo muy grande de pan y una cebolla. Con la navaja hizo dos partes, aparentemente iguales, pero que él sabía que no lo eran, y acto seguido alargó al muchacho la más pequeña. El muchacho agarró el pan con impaciencia y hundió en él los dientes. Por un segundo se le disipó el ceño. Quico había destapado la bota y echaba un trago.

—¿Has visto algo de particular en el pueblo? —preguntó después el viejo.

—Ir a la taberna a por vino y volver aquí no da para mucho, ¿no, amo?

—¿Nadie te ha dicho nada en la taberna?

—Decir, me han dicho que por qué volvíamos este año y que mejor haríamos en irnos al infierno. Dicen que está usted muy trabajao y que ya no sirve para esto. Pero al que lo dijo yo le menté a la madre que lo parió. Eso es todo.

A Quico se le había endurecido la expresión.

—Son decires, ¿no?

—Es lo que yo pienso, amo.

—Pero la verdad es que no nos va bien de un tiempo a esta parte, aunque otras veces sí que nos ha ido bien, y a lo mejor nos vuelve a ir bien ahora.

—Es lo que yo pienso.

Hubo un silencio, roto sólo por el masticar ruidoso.

—¿No le pudiste birlar nada al caballista? —preguntó el viejo inesperadamente.

—Ya le tengo dicho que no —contestó Cipriano sin mirarle, devorando las últimas migajas de pan.

—¿Es de verdad que no?

Lo preguntaba en un tono imperioso. Cipriano levantó la vista y la desvió en seguida. Respondió de mal humor:

—Es de verdad que no. Si así se lo tengo dicho, así es. ¿O es que le entran otra vez las desconfianzas?

Tornó el silencio. Quico liaba un cigarro con parsimonia. Cuando lo tuvo a punto, lo prendió con un encendedor de larga mecha amarilla.

—Ve a darle de comer al caballo —ordenó al muchacho a través de una bocanada de humo—, que mientras yo me quedaré al cuidado de esto.

De mala gana Cipriano fué hasta un rincón, donde estaba el morral. Lo llenó del forraje que guardaba bajo el mostrador y salió.

III

Durante la mañana, la Plaza Mayor de Casas de San José se había visto concurrida por todas las gentes del pueblo y por gentes de otros pueblos próximos que acudían al calor de la Fiesta. Los hombres recorrieron lentamente las barracas, buscando la provisión de aquellos aperos que tuvieran que necesitar para las labores de la temporada por venir. Las mujeres, buscando prendas de vestir o baratijas con las que mejor engalanar sus casas, ahora recién encaladas. Las mozas y los mozos, para conocerse y encontrar la pareja que ya siempre compartiría su destino. Los niños, para comprar regaliz, tirar al blanco o descubrir ese juguete inédito, desconocido, con el que, no obstante, soñaban desde hacía mucho tiempo.

De esta forma, la Plaza Mayor había sido un hervidero. Y como grandes burbujas se levantaba la voz mecánica de los vendedores pregonando su mercancía.

Después, cuando ya el sol estaba completamente vertical, las gentes desaparecieron con premura. El sol se espachurraba contra los toldos de los tenderetes y los barracones, y sus dueños se recogían en el interior, para sacar la cuenta de lo que habían ganado, para comer y para dormir a continuación una buena siesta. Los vendedores ambulantes guardaron sus mercancías en las cestas o en los maletines de madera, y también desaparecieron.

De esta forma, la Plaza Mayor se quedó desierta y en silencio, inundada de sol. De vez en cuando corría un poco de viento que se enroscaba en tolvaneras de tierra y de polvo.

Y bien, a pesar de los esfuerzos de Quico Romances y de Cipriano, muy pocas gentes se habían detenido ante su destartalada barraca. Y los que se detuvieron se marcharon en seguida. Uno a cada extremo, Quico y Cipriano vocearon las coplas y el tiro al blanco hasta romperse la voz. Pero ni ese tiro al blanco ni esas coplas interesaron a nadie. Por eso, porque a nadie interesaron, nadie dejó allí ni un céntimo. Y por eso, porque nadie dejó allí ni un céntimo, Quico y su ayudante se encontraban ahora tumbados en el interior de la barraca, cabizbajos, sin mirarse, sin hablarse, sin moverse, con el ceño fruncido y un gran desánimo en todo el cuerpo.

Muy cerca de Cipriano estaba la guitarra. Alargó perezoso una mano y pulsó una cuerda. El viejo protestó automáticamente:

—Deja la guitarra, Cipriano.

El chaval no hizo caso y pulsó otra cuerda.

—¡Déjala, imbécil, que la vas a romper y a ver luego qué se hace!

—Para lo que sirve... —comentó Cipriano con desdén. Y pulsó dos cuerdas. El viejo se levantó, cogió la guitarra y la colocó en otra parte.

—Peor es nada —dijo—. Y añadió:

—Por mí puedes irte cuando te dé la gana, ¿oyes? Ni me haces falta ni tengo por qué darte de comer.

—Cuando se come.

—¡Se come cuando se puede comer, y se acabó! Por mí, puedes irte.

Cipriano no respondió. En una de sus rodillas desnudas se habían detenido dos moscas. Se puso a observarlas con atención. Las dos moscas se revolcaban una sobre otra con furiosa alegría. Continuó observándolas atentamente. El viejo acariciaba la guitarra. Dijo:

—Peor es nada, peor es nada... Otras veces nos ha ido.

El muchacho alargó una mano hacia las moscas sigilosamente.

—Otro día nos puede ir bien, puede venir la suerte de cara —continuaba el viejo, más para sí que para Cipriano—. Este, sin escucharle, con extremado sigilo, brillantes los ojos de excitación, acercaba más la mano hacia las moscas, ahora inmóviles.

—Otro día nos puede ir bien. Es preciso que nos vaya bien.

Las dos moscas hicieron un leve movimiento y la mano de Cipriano, ya muy próxima a ellas, se paralizó instantáneamente. Oía hablar al viejo, pero no le escuchaba, sin duda porque sabía lo que estaba diciendo y se lo había oído decir infinitas veces. Palabras sin sentido, estúpidos lamentos —pensaba Cipriano—, que terminaban siempre igual y hoy no podrían terminar de otra forma. Pero Quico persistía en su monólogo, acaso porque necesitaba convencerse de esto que no podía creer:

—Con la suerte de cara...

Avanzó de nuevo la mano del muchacho. Las moscas tornaron a moverse, como impelidas por una oscura, mosqueril intuición, en punta las alas. De pronto alzaron el vuelo y la mano se cerró con rabia en el aire.

—Con la suerte de cara, sí... Pero hasta que eso venga hay que comer —concluyó el viejo.

Cipriano le miró ahora con expectación, porque sabía que a partir de este momento terminaban las palabras para él sin sentido y comenzaba el esquema de un plan. Veía manotear a su amo, los ojillos ex-

citados, toda su esquelética figura en tensión fervorosa, y no tomaba demasiado en cuenta las frecuentes justificaciones del viejo:

—Lo hacemos por eso, porque la suerte no viene de cara, y hasta que venga...

Afuera, en la plaza desierta, continuaba el silencio, el sol abrasador, las tolvaneras de polvo y de tierra.

IV

El viejo se había quedado muy quieto, atisbando de reojo al muchacho. Cipriano, inadvertido entre varios hombres y mujeres, parecía dispuesto a comenzar. Se encontraba al lado de un tipo muy alto, que llevaba zahones con adornos en los perniles, un chaleco de piel de carnero, una faja de color rojo, un sombrero de paja echado sobre la nuca. El individuo —un mayoral probablemente— empinaba a ratos la bota, que le colgaba de un hombro. Toda su capacidad atencional parecía magnetizada por el baile de los mozos y de las mozas, alrededor de la gran fogata, en medio de la era. Los mozos vestían zahones nuevos, camisas y fajas de colores fuertes. Las mozas lucían sus bonitos mantones bordados, de largos flecos y sus altas peinetas. Formando un cinturón en torno estaban las gentes. Unos sentados en sillas de enea, otros de pie. Las guitarras y las castañuelas rompían alegres en la noche de otoño. Y la letra de la seguidilla resonaba con el fresco vigor de su primera vez:

No mancho a naide,
aunque soy de La Mancha
no mancho a naide.
Más de cuatro quisieran
ser de mi sangre.

El hombre miraba y sonreía y tornaba a empinar la bota. Tarareaba la canción entre dientes y su mirada navegaba en el turbio moho de una embriaguez satisfecha. Cipriano le estudiaba sin perder detalle de su vestimenta ni de sus gestos. Por su parte Quico atisbaba la actitud de Cipriano y de quienes se encontraban más cerca de él y, llegado el momento, pudieran descubrirlo. Mientras continuaba el rasgueo de las guitarras, el repicar augusto de las castañuelas, el baile y la voz lozana de los mozos y de las mozas:

Nido de flores.
Eres prenda bendita
donde cantan los ruiseñores
en el paseo.

La mano derecha de Cipriano ascendía sigilosamente hacia el chaleco del hombre, los dedos curvados con la misma emoción y seriedad que si el muchacho intentase cazar una pareja de moscas. Escurridizos palpaban ya el chaleco. Quico le observaba. Admiraba su agilidad, el buen tino con que hacía estas cosas. "Cipriano, Cipriano". No sabía realmente si le quería, pero sabía que estaba acostumbrado a él y que le echaría de menos el día que se separasen. Eran ya bastantes años de ir juntos. ¿Eran cinco, seis, siete? Bueno, esto no importaba demasiado. Importaba que eran años de ir juntos, años de busca, de feria en feria, de un sitio para otro, tiznados por el polvo y el sol de los caminos. Y habían compartido la misma vida: una vida incierta y a la ventura. Esto era lo que importaba.

... en el paseo.
La morena del prado
bendita sea, ¡olé!
Bendita sea.
La morena del prado.
bendita sea.

Una vez agarraron a Cipriano robando y el viejo se hizo después el desentendido e incluso prometió a los guardias civiles reprenderle con paternal severidad. Bueno, esto eran gajes del oficio —pensaba el viejo—. De seguro que el muchacho le había birlado algo al caballista esta madrugada y se lo había quedado todo. Gajes del oficio. En sus relaciones humanas figuraba, como cláusula implícitamente aceptada y practicada por ambos, esta insolidaridad permanente, este engañarse cada día el uno al otro.

Más de cuatro quisieran
ser de mi sangre.

Oía la canción, pero ya no miraba a Cipriano. No miraba a nadie. Recordaba la noche en que se habían conocido. Como si lo estuviera viendo. Fué en otra fiesta y en otro pueblo. El viejo regresaba a la barraca. Estaba muy triste porque la suerte no le venía de cara y llevaba dos días sin comer, y en la taberna no quisieron fiarle un nuevo vaso de vino. Pensaba en su tristeza cuando llegó a la barraca. Introdujo la llavecita en el candado. Se dió cuenta de que las armellas estaban un poco flojas, pero no concedió a esto importancia. Entró en la barraca, a tientas, cogió el candil de aceite, prendió la mecha, dejó el candil colgado en la pared. Sintió picor en la cabeza, se quitó la boina y comenzó a rascarse. En ese momento justo descubrió que había alguien recostado en el forraje. Iluminó con el candil. Era un cuerpo de niño. Acertó a ver que era todo huesos y harapos y que

tenía el rostro canijo y macerado. Se inclinó sobre él y escuchó su respiración. Dormía como un bendito. Quico tornó a dejar el candil. Se sentó y se puso a pensar en qué es lo que debía hacer. Y no hizo nada. Estuvo toda la noche despierto, pensando en su tristeza y contemplando el sueño del chaval. Se preguntó cómo, desde dentro de la barraca, pudo éste colocar las armellas en la puerta y cómo pensaba salir de allí. Pero ni lo uno ni lo otro llegó a saberlo nunca.

A la mañana siguiente, nada más ponerse a hablar, se hicieron amigos. Comprendió Cipriano había ido allí a robar, pero debía estar tan cansado que se quedó dormido. Cipriano negó lo primero, sin embargo, hasta la saciedad. Continuaron hablando. Y, puesto que los dos estaban solos, resolvieron canjear su soledad por una vida en común. Trabajaron juntos desde entonces y recorrieron todos los pueblos y todos los caminos y vocearon el tiro al blanco y las coplas y se engañaron entre sí y engañaron a los demás y terminaron acostumbrándose el uno al otro.

No mancho a naide,
aunque soy de La Mancha
no mancho a naide.
Más de cuatro quisieran
ser de mi sangre.

El viejo apenas oía la canción, como si no estuviese allí. Ahora pensaba otra vez en la tristeza de su vida. La vida incierta. La vida a la ventura. Pensaba que esta Fiesta no era para ellos, porque ellos no eran como los demás. Pensaba en los hombres, en las mujeres y en los niños que ahora sonreían. Pensaba en este tipo que parecía mayoral, satisfecho de tanto vino. Pensaba en la alegría cálida y misteriosa de las mozas y en la alegría viril de los mozos. Pensaba en su vida, en su mala suerte, en los demás, en ellos, en todo...

Ricardo Doménech.
Hermanos Miralles, 36.
MADRID.

DOS POEMAS

POR

MANUEL VALLDEPERES

I

LA SOMBRA ILUMINADA

A Luis Rosales.

¡Ah, nada, nada es nuestro!
Nada nos pertenece, nada, nada.
Todo en el mundo es para todos. ¡Todo!
La voz y la palabra,
el ademán con que expresamos duda
y la mirada con la que creemos
apresar la verdad.
Nuestro camino es un camino ancho
en el que caben todos
y en el que todos nos miramos —todos—
con angustia y pavor.
Sólo algunos, muy pocos,
conocen la vereda del amor,
que es vereda de fe:
la angosta vereda con destino,
la larga vereda solitaria
tan llena de dolores sin herida
en la que el hombre aprende
a iluminar las sombras.
Nada nos pertenece y todo es nuestro:
la verdad, el amor, la fe en el hombre
y la fe en uno mismo.
Caminar es edificar, crear,
cuando se camina sobre esperanzas
y sobre sueños.
Sueños
que son realidades
en la mente de aquellos que las creen,
como creyó el Apóstol
en la amistad del hombre,
en su compañerismo

y en el noble ideal
que lo transforma todo.
Los hombres somos un vago reflejo,
un eco de las voces
que nos llegan de antaño
—de las voces que dicen nuestro origen—
y que no oímos claras
porque hieren, en nuestra soledad,
la claridad del cielo.
Oímos, sí, una voz que nos dice,
en secreto abrazo,
que nada, nada es nuestro
y que todo nos pertenece a todos.
Que los hombres vivimos solitarios
porque nos falta amor,
porque no sabemos comprender, aún,
lo que ocultan los ojos
cuando nos miran con piedad y anhelo,
con avidez y brillo,
cada vez que lloramos
la muerte misteriosa de otros ojos.
Vivir es caminar
sobre la tierra dura, con amor:
saber que a cada lado del camino
un corazón palpita
y que dentro de este corazón está
la luz de nuestro propio corazón.
Todo lo hemos recibido de Dios
y todos nuestros bienes
se transforman y cambian,
se convierten en humo,
en perfume, en ilusión o en nada
si la angustia con herida —viva—
no nos enseña a amar.
Sólo El vió que en el fondo
del pozo milenario
clamaba la conciencia
del hombre por volver a ser hombre.
Y lanzó la simiente
de su firme palabra,
que ha germinado en amistad y amor,

en comprensión y en fe, en esperanza
que ilumina la noche.
El hombre sabe ahora
que es todo lo que ama, que es libre
y que no vive solo,
porque ha sabido ganar su libertad.
Sabe que es la voz que escucha; sabe
que es su propia voz.
Sabe que no anda con los pies desnudos
porque todo es suyo por ser de todos.
Sabe ya que con su amistad humilde
pone fin a las voces del origen
y que en sus manos mueren,
como el agua y el viento,
todos los pensamientos
que aturdían su mente en otros días.
Sabe que dar amor
es dar todo lo que ya ha perdido:
la soledad, el temor y la angustia,
porque el que da cuando unos ojos lloran
descifra en el misterio
de las lágrimas su propio misterio.
Todo se vuelve nada,
hasta el sutil perfume de las flores,
cuando lo que adoramos se nos va,
quizás porque quisimos
que sólo fuese nuestro.
El Señor ha sembrado
y el amor es el fruto
de la simiente de oro.
El hombre sabe ahora, y lo sabe
con total certidumbre,
que la peor servidumbre es la del odio.
Si todo es inasible como el aire
que golpea con furia
nuestro rostro porque Dios está en él
y en él nos habla silenciosamente,
bendita sea la palabra clara
de quien sabe decirnos,
con igual claridad que Dios lo dijo:
A todos pertenezco,

porque todo es de todos:
mi dolor y mi espanto, mi alegría,
han de ser la alegría y el espanto
de aquellos que bien aman,
porque el amor a todos pertenece
y a todos nos acerca y nos hermana.

II

EL GATO

Tu mundo es todo aire:
el aire de la casa
y nuestro propio aire.

Vives en un abismo
profundo de silencio,
esencia y manantial
del amor que alimenta
tus hondas soledades.

Miras y en tu pupila
hay un mundo remoto.
¿De qué?
¿De ser?
¡De nada!
De nada y es un mundo:
el mundo solitario
de tu aire y tu sombra.

De la sombra y del aire
de quienes en la casa
han dejado en tus ojos
la imagen de ese mundo
que tu mirar no alcanza.

Tu mundo es otro mundo:
es un mundo de aire,
es un mundo de nada.
Y ese mundo de amor
puebla tus soledades.

Manuel Valldeperes.
Periódico "La Nación".
CIUDAD TRUJILLO (REPÚBLICA DOMINICANA).

COMIENZOS LITERARIOS DE "AZORIN" EN MADRID

POR

SANTIAGO RIOPEREZ Y MILA

Nos es difícil, a nosotros mismos, restaurar, en ocasiones, la propia y pequeña historia que vamos tejiendo en el desgaste continuo y creciente de nuestra vida; a veces, nuestro pasado —lo que llamamos un poco con melancolía *nuestro ayer*— queda oscurecido en la turbamulta de las sensaciones más acusadas y recientes y en vano intentamos definir esa línea íntima que unifica nuestra presencia en el mundo y que nos da significado, sentido y dimensión.

Esta dificultad de reconstruir los actos del pretérito se hace más penosa aún si no es nuestra propia historia la que pretendemos vivificar de nuevo; es decir, cuando abordamos la apasionante tarea de desentrañar el misterio de alguien que está frente a nosotros, o que ha quedado ya, para siempre, apresado en el fondo esencial de una creación suya.

* * *

En el estudio que, en síntesis, publicamos en estas páginas se esboza, ligeramente, aquel momento, lejano ya, en que *Azorín* inicia su actividad literaria en Madrid, recién llegado de Valencia; aquellos años en los cuales el perfil de *Azorín* comienza a delimitarse en el panorama de las letras españolas y su nombre, repetido en las páginas de los grandes diarios desaparecidos, coloca su figura sobre la crisis histórica de fin de siglo.

En el presente trabajo se intenta, por vez primera en la amplia bibliografía azoriniana, una interpretación rigurosa de aquellos titubeos literarios de nuestro gran escritor, precisamente sobre su vasta producción artística —al margen de comentaristas más o menos acertados—, no sólo porque en sus obras late un auténtico trastorno autobiográfico, sino porque en la elaboración personal que realizamos con estos datos hacemos estribar la posible originalidad del trabajo que nos ocupa.

VISIÓN PRIMERIZA DE MADRID.

Madrid había sido desde siempre —desde sus años de niño y de muchacho— rara ilusión para *Azorín*. En su conciencia habían queda-

do grabados los caminos que recorriera inicialmente para cursar los primeros estudios. Estos desplazamientos —descontando el rigor de sus estancias en el colegio— avivaban su espíritu curioso, alerta, y el cambio de paisajes provocaba en el fondo de su alma indefinible leticia: eran nuevos colores, nuevos olores, distinto ambiente; otra sensación, en suma, de la vida, anidando en el hueco de su personalidad extremadamente receptiva.

Cuando *Azorín* exhuma su infancia y recuerda a su tío Antonio —"Mi tío Antonio era un hombre escéptico y afable... Era un hombre dulce..."—, confiesa que ya, por aquellos años, le llamaba poderosamente la atención el Madrid lejano: "Yo creo que mi tío Antonio había estado en Madrid, no sé cuando, no sé con qué motivos, no sé cuánto tiempo. El, cuando estábamos en la sala y me tenía sobre sus rodillas, siendo yo muy niño, me contaba cosas estupendas que había visto en la Corte. Yo soñaba con mi fantasía de muchacho. En una rinconera había un loro disecado, inmóvil sobre su alcándara; en las paredes se veían cuadros con perritos bordados en cañamazo; sobre la mesa había cajas pequeñas cubiertas de conchas y caracoles. Y cuando mi tío callaba para oír el piano que tocaba la sinfonía de "El barbero de Sevilla", *yo veía a lo lejos la maravillosa ciudad, es decir, Madrid, con teatros, con jardines, con muchos coches que corrían haciendo un ruido enorme.*"

MADRID: EXPECTACIÓN Y ESPERANZA.

¿Qué diferencia existe, en el cerebro de *Azorín,* entre aquella visión primeriza de Madrid —suscitada por las narraciones de su tío Antonio, siendo niño— y esta visión real, inmediata, que va a experimentar ahora mismo, al descender del tren? ¿Qué parigualdad subyacerá en ambas sensaciones?

"Recuerdo mi descenso del tren en la espaciosidad de la estación. La tarde era nubosa. El viajero estaba cansado y entumecido por tan largo viaje sentado en las duras tablas del austero coche. Se sentía gozo al evadirse del estrecho ámbito rodante y descender, de un brinco, elásticamente, al ancho andén."

De la estación *Azorín* encamina sus pasos al pupilaje. En el breve recorrido iría percibiendo, por vez primera, la auténtica sensación; iría confrontándola —u oponiéndola— a la visión infantil —desde la lejanía de la evocación— y este juego espiritual, imaginativo, iría conformando, en el fondo de su espíritu alucinado, la dimensión total de la realidad —lo cierto y lo soñado.

Se ve, "allá arriba, encima de un cuarto o quinto piso, en la calle del Barquillo, un cuarto aguardillado; en este cuarto, mi aposento. El aposento es reducido. Lo amueblan una angosta cama, una mesita de pino para escribir, una silla ante la mesa, otra silla a la cabecera de la cama y una palangana en su soporte, con un jarro de agua. En el techo, techo inclinado, una ventana. Siempre que paso y repaso la vista por tan pobres alhajas, acabo por mirar a lo alto. Ventanas como ésta del techo no había visto yo nunca. Digo mal. Las conocía, pero no había vivido bajo su imperio. Ahora esta ventanita es para mí. Sujeto a ella estoy. La cierro subiéndome a una silla y la abro tirando de un cordón. Los ruidos de la calle no llegan hasta mí. La luz diurna que se cuela por la ventana ilumina vivamente todo el aposento y me permite escribir cómodamente. ¿Y qué escribo yo? ¿Qué podré escribir yo en Madrid?"

Azorín en Madrid. Esto es, un muchacho fino, sensitivo, cultivado, de posición económica holgada, nacido en una familia religiosa, segregado de su ámbito nativo: de espaldas a todo cuanto ha constituído su niñez y su adolescencia.

Azorín en el cuartito de una pensión; en un cuartito estrecho, modesto, de techo inclinado, con una única ventana, por donde sus ojos ávidos quieren escapar.

Y, confusamente, la primera salida a la calle; el primer contacto, después del primer reposo del viaje, con Madrid: "Me veo bajando la escalera, saliendo a la calle y andando luego, tras unos instantes, por la acera de la calle de Alcalá. Postreros fulgores del crepúsculo, o bien, ya noche cerrada. Gente que entra y sale en el teatro de Apolo... No se puede saber lo que será la vida de un muchacho que comienza a escribir..."

Azorín, provinciano, desorientado en la gran ciudad; pero en el fondo de su alma, con el tesoro de su rica cultura —que va cubriendo su ingénita timidez—, con una secreta orientación: la de su irresistible impulso vocacional.

Necesidad de luchar ardientemente, ferozmente, para sobrenadar en la ciudad descubierta, desconocida: "Todo está con los escritores famosos y nada está conmigo. Andando el tiempo puedo ser uno de ellos, y ahora, sin valimientos, sólo tengo mi cuartito, con el pobre menaje y con la ventana en el techo, que deja caer la luz en las cuartillas."

Hay en *Azorín,* desde sus primeros momentos de escritor, más acusadamente sentida cuando llega a Madrid, una apetencia de gloria, un deseo de sobresalir, de *ser alguien,* de no hundirse en la mediocri-

dad de sus compañeros de redacción; de agitar el ambiente con la mano de su vocación instintiva, y pasear, después, su nombre por la geografía vasta de España: "... Andando el tiempo puedo ser uno de ellos." Y este anhelo, misteriosamente surgido en su espíritu; estas ansias indefinibles, revelan ya, ante todo, la condición excepcional de su persona. Todos los hombres que han representado algo en la Historia han percibido en la caracola secreta de sus almas resonancias extrañas de gloria, que no acertaban a discernir, pero que eran como si un viento fuerte les empujase a la realización de lo que ellos consideraban su ideal. Es un aliento, desmayado a veces, que se confunde, incluso, con los primeros juegos de la infancia, con las iniciales incertidumbres de la pubertad y hace coro con las primeras palabras de la madre... Es una palanca que singulariza a los hombres.

Azorín llega a Madrid el día 25 de noviembre de 1896.

ANDANZAS PERIODÍSTICAS MADRILEÑAS.

Azorín inicia en Madrid su carrera literaria amparado con una tarjeta de Bonafoux. Le rodea ya una "pequeña fama" provinciana surgida de sus folletos independientes y sinceros. En la tarjeta decía escuetamente: "Querido Fuente: Le recomiendo fraternalmente al notable escritor y buen amigo mío señor Martínez Ruiz. Relaciónele con el mundo del periodismo madrileño. Creo que simpatizarán ustedes." Así comenzó *Azorín* a colaborar en "El País"; su primer artículo aparece el 1 de diciembre de 1896.

La vida de *Azorín,* durante su primer mes en Madrid, está casi reducida a sus estancias en "El País": diríase que está tomando contacto con el bullicio, con los rumores, con los comentarios de una redacción, para atesorar experiencia, para observar directamente el mundo literario de la capital, a través de estos centros de discusión y apasionamiento donde se percibe y se concentra el pulso de la ciudad, vibrante o desmayado: "Continúo yendo todas las noches, sin faltar una, a la redacción —escribe el día 29 de diciembre de 1896—; escribo como un desesperado hasta la una o las dos de la madrugada, sueltos, artículos políticos, crónicas, telegramas, "arreglos" de las cartas, sin ortografía ni sintaxis —para eso son republicanos—, de los correligionarios."

Azorín, con su voluntad inquebrantable, con su sereno metodismo, acostumbrado su espíritu a una disciplina mental rigurosa y cotidiana, no puede ser considerado, en el clamor de las redacciones madrileñas —apatía, bohemia, frivolidad—, como un periodista más de la época

que se conforma con verter en las cuartillas los tópicos admitidos, en un estilo brillante, campanudo, sonoroso. Desde su aparición en Madrid, su figura, su talante, su manera de ejercer la profesión periodística, expresan, ante todo, una actitud nueva, exigente y seria: es un periodista con cultura, que maneja un estilo trabajado, consciente, refrenado, opuesto a la vaciedad grandilocuente de sus compañeros.

Tan es así, que estos primeros artículos que publica en "El País" son esencialmente independientes, combativos, derrocadores de una situación literaria falsamente mantenida. Y de entre estos artículos, sobre todo, uno titulado "Mi crítico", que le vale la opinión favorable de uno de los escritores más reputados de su momento:

"Un amigo me dice:

—¿Ha leído usted *La Saeta,* de Barcelona? *Clarín* habla de usted en su *Palique.*

Salgo a comprar *La Saeta.*

Efectivamente, Leopoldo Alas habla de mis artículos de "El País", no en son de censura, sino de elogio. Agradezco profundamente al maestro sus palabras y le escribo, manifestándoselo así. Ha sido ésta una de las emociones más gratas de mi corta vida de periodista."

El 7 de enero de 1897, pues, fecha en que *Clarín* elogia públicamente la incipiente labor de *Azorín,* supone en la historia literaria del joven escritor y periodista —venido de provincias— un día importante, imborrable, decisorio.

Rápidamente va a salir de Madrid hacia Oviedo una carta de admiración y gratitud; va a salir de Oviedo hacia Madrid —desde el despacho de *Clarín*— otra carta —la carta del crítico más temido de la época— llena de esperanzas y consejos para *Azorín.*

El día 15 de enero, al anochecer, cuando llega *Azorín* a su mesa de la redacción de "El País", se encuentra sobre ella una carta —con ribete negro de luto— en cuyo sobre se lee, escrito con letra rápida y nerviosa: "Sr. J. Martínez Ruiz. Redacción de *El País.* Madera, 8. Madrid".

Desdobla *Azorín* la doble cuartilla —ribeteada de negro también— y lee: "Oviedo, 13 de enero de 1897. Sr. D. J. Martínez Ruiz. Muy señor mío y compañero: Nada tiene usted que agradecerme. He escrito lo que sentía. Mucho celebraré que usted continúe por el camino de las buenas letras, a que creo está usted llamado."

Esta noche, en los teatros de Madrid se seguirán representando obras de autores famosos; las mujeres modestas y los rapazuelos desvalidos han voceado ya, a la caída de la tarde, el nombre de los perió-

dicos que llevan en sus páginas las firmas más conocidas; calle de Alcalá abajo ha marcado, tal vez, su silueta un escritor sobresaliente... Pero este periodista joven —apenas tiene veinticuatro años— en esta hora tiene entre sus manos una carta —una carta elogiosa— del crítico más reputado de España, más independiente y más mordaz... Se vinculan, espiritualmente, por encima del espacio, dos talentos: un talento temido, famoso, con un talento en germen, desconocido. Esta carta —la primera carta que descubre y corrobora los desvelos de una vocación y los sentimientos oscuros de un muchacho— es uno de esos documentos que se guardan toda la vida: reflejan la época en que se batalla por conseguir —si se consigue— hacer cosecha fructífera de un vano ramillete de ilusiones fervorosas.

Los *Paliques* de *Clarín,* en los años en que *Azorín* comienza a ejercer el periodismo en Madrid, suponen una visión dura, agria, combativa, del panorama literario de España. Desde sus *Paliques, Clarín,* enclaustrado en Oviedo, analiza el desarrollo de la literatura española —en sus más variados géneros— y va colocando en su lugar —según su bien formada e independiente estética— a obras y autores. Los *Paliques* difunden en las páginas de los diarios más importantes las críticas más acres y despiadadas, los juicios más temidos y más valiosos para los escritores.

Colabora en "El País", desde el día 1 de diciembre de 1896 hasta el día 16 de febrero de 1897: a partir de esta fecha se prescinde del trabajo de *Azorín* por sus opiniones sobre el matrimonio y la propiedad... Se encuentra, de pronto, con que los pocos ingresos que le proporcionaban sus crónicas se interrumpen. Queda desvalido, en Madrid, sin dinero, solo, sin familia —un poco de espaldas a sus padres por su independencia de juicio, su acometividad, su sinceridad abrumadora, a veces irrespetuosa, sin medida, provocante.

Y sufre resignadamente, ascéticamente, la prueba de su libertad de pensamiento: "En Madrid, en los comienzos de mi bregar literario, estando yo desgarrado de la familia —era pudiente mi familia; vine desde Valencia sin su permiso—; en Madrid, viviendo en un cuartito pobre, trabajando día y noche, he hecho durante veinte días esta comida: un panecillo de diez céntimos a mediodía y otro panecillo de diez céntimos al anochecer."

Posteriormente, ha de recordar aquellos días amargos: "He guardado mucho tiempo —no sé cómo ni cuándo lo perdí— un calendario, en que había señalado yo los días, para mí harto memorables, en que no tuve más nutrimento que el siguiente: un panecillo por la mañana y otro al anochecer. Nadie pudo sospechar —no lo delataba

mi actitud— la dura prueba por que pasé unos días. Con veinte céntimos al día hacía yo mi comida. Que pruebe ahora cualquier principiante literario a hacer lo mismo."

Ha cesado la colaboración de *Azorín* en "El País", pero los lectores de varias provincias españolas se repliegan y cesan su suscripción en el diario que se vendía, precisamente, por los artículos del joven escritor. Habían sido unos artículos excepcionales, que no admitían comparación con otros, porque expresan, primeramente, una actitud nueva de un hombre nuevo, y una visión sincera, libre, de los problemas y de los acontecimientos. Tan es así, que estos artículos que interrumpen su aparición en el diario madrileño por la mojigatería burguesa de fines de siglo, son, incluso, reproducidos, días después, en periódicos extranjeros: "En una revista inglesa —*Freedom*, suplemento de febrero, Londres— veo un artículo mío de "El País"; en un periódico de Nueva York he visto también reproducidas algunas crónicas..." —comenta *Azorín* por aquellas fechas cruciales.

Azorín se bate, aún impotente, por abrirse paso en las redacciones madrileñas, y acusa la mediocridad del ambiente en que vive sus primeras experiencias literarias: "Es un escándalo que la juventud no se una, no haga algo expresivo, no dé muestras de lucha colectiva frente a los viejos que le cierran el paso y frente al público ganoso de cosas nuevas."

Vive en Madrid, en dolorosa contradicción con su atmósfera ambiental, dolido en lo más íntimo de su espíritu por la trivialidad que enseñorea todas las manifestaciones literarias, la falta de independencia en los juicios, las críticas amañadas; vive y sufre. La delicadeza impar de su alma, la hipersensibilidad de su talante, no encuentran compañía, eco, asentimiento en la sorda grosería de las tertulias. Se encierra en su cuartito de la pensión, trabaja infatigablemente, siente, a veces, la inanidad de la lucha y del desvelo: "Cada vez voy sintiendo más hastío, repugnancia más profunda, hacia este ambiente de rencores, envidias, falsedad... Me canso de esta lucha estéril... Y aunque venciera, ¿qué? ¡Vanidad de vanidades!"

Su alma, abierta en fisuras imposibles de unir, se balancea en desgarrante oposición: de un lado, la necesidad de luchar, de destacar en el panorama trivial de Madrid; de otro, ese sentido melancólico, abúlico de la existencia, que le frena, a veces, los más ardientes arranques de seguir luchando... Y, temblando en el fondo dolorido de su corazón, como un cascabel incesante, el recuerdo —perfumado y agrio— de su niñez ávida, retenida o espontánea, en las aulas del colegio y al pie de las ventanas de su casa añorada de Monóvar... Deseos antagónicos

de persistir en la capital y de huir a la ciudad nativa... Crucifixión de su carácter en la perplejidad, en la duda, en el pasmo atónito ante la vida...

APARICIÓN DE "CHARIVARI".

E irrumpe, a mediados de 1897, en los escaparates de las librerías madrileñas, con una obrita revolucionaria por su sinceridad, independencia e, incluso, indiscreción: *Charivari* —crítica discordante—, en la que advierte, en su primera página, que "con notas de un diario, con críticas volanderas, con siluetas de maestros y esbozos de jóvenes, he compuesto el presente folleto. Mi propósito era escribir una especie de *Guía y avisos del literato novel en Madrid;* pero el tiempo apremia, no tengo humor..., me marcho a mis montañas, a ver árboles verdes, agua cristalina..., y allá va eso, tal como lo he escrito... apasionado, discordante, caótico. Por eso lo titulo *Charivari*".

Charivari levanta en las tertulias literarias madrileñas una polvareda de comentarios contrapuestos; se clava, como un dardo un poco envenenado, en el corazón de muchos escritores, y en el coro de los apasionamientos lo mismo se oye el clamor favorable de los aplausos que los gritos de la indignación o la desaprobación.

Detrás de este folleto abiertamente polémico, en el que se ponen al descubierto las lacras de una sociedad literaria trivializada y se señalan, concretamente, los vicios de determinadas personas, está un escritor tímido, receloso, perplejo, contradictorio, ensimismado, que, paradójicamente, aparece en sus páginas vibrante, combativo, desenfadado, avasallador, indiscreto... Es como el reverso de su alma; en un giro brusco, *Azorín* se pone de espaldas a su conciencia y a su meticulosidad, quizás, más que por nada, por un afán desmedido de popularidad, o simplemente de llamar la atención y atraerse las miradas.

En el análisis de obras consagradas, de obras primerizas, de escritores famosos y de escritores en ciernes, alternan los apuntes en los que se arremete, ferozmente, contra la vida privada de muchos conocidos.

Está traspasado el folleto, igualmente, de una aguda preocupación social. Desde sus inicios en Valencia, *Azorín* siente una inquietud por los humildes, por los trabajadores que no tienen más que la recompensa, escatimada a veces, a su sudor. Es de observar, evidentemente, que el plan reformador de la justicia social preconizado por *Azorín* —debido a su juventud, a su falta de madurez científica— es exageradamente ambicioso e irrealizable. Pide una estructura amplia,

compleja, que conmueva las bases tradicionales sobre las que se asientan los diversos tipos de hombres, las varias escalas económicas. Diríase que es más un deseo ambiguo, teórico, utópico, que un auténtico y ceñido sistema de transformación de la realidad.

La *pequeña historia* de la repercusión que tuvo *Charivari* está desarrollada en un artículo que escribió *Clarín* —otra vez en defensa de *Azorín*— y que se publicó el día 8 de mayo de 1897, una vez pasada la primera impresión del folleto. En dicho artículo *Clarín* recoge —como él mismo explica— párrafos de otro artículo suyo que pensaba publicar, y que no publicó, el día en que las autoridades recogieron el librito demoledor.

Clarín es el primer escritor que sale públicamente en defensa del atrevido autor de *Charivari;* y esta defensa no la ha de olvidar ya nunca *Azorín.*

Pero *Azorín,* pese a su juventud, estaba un poco cansado de esta vida atormentada de las letras, y la última página de *Charivari* refleja su desilusión y abatimiento: "... Me canso de esta lucha estéril... Y aunque venciera, ¿qué? ¡Vanidad de vanidades!"

Tal vez, el mismo día que escribiera estas líneas finales en su folleto, trazó los párrafos escuetos, contradictorios, de su prólogo, en los que anuncia que se marcha a sus montañas, "a ver árboles verdes, cielo azul, agua cristalina...". Es decir, el día en que concluyó su discutido librito, sintió *Azorín,* en el fondo de su alma, el temor de publicarlo y el ansia de desarraigarse del ambiente que le anonadaba. Deseos de evadirse, de alejarse de la repercusión que pudieran tener sus juicios valientes y temerarios, porque, en esencia, a *Azorín* le repugnaba todo eso: la realidad mediocre del contorno y la insensatez de descubrirle atrevidamente.

Escritores famosos.

¿Cuáles son, concretamente, los escritores más sobresalientes que viven en Madrid, en la misma hora finisecular en que *Azorín* pretende alzar su cabeza altiva con sus folletos demoledores? ¿Qué actitud mantienen estos *viejos* escritores ante los *escritores jóvenes?* ¿Existe, acaso, un proceso de ósmosis, de comprensión, de ayuda entre ellos, o les separa, tal vez, una zona infranqueable de rivalidad, resquemor, desdén o envidia?

La ley de la vida pone inevitablemente al joven y al que ya no lo es, frente a frente. Mientras la humanidad exista, la cabeza juvenil se levantará frente a la cabeza encanecida. Es inútil protestar; ello

es preciso para que el mundo marche. Toda acción se orienta en virtud de una reacción contraria, y lo que sirve de estímulo y de guía al paso audaz del adolescente es, aun en los casos en que él no se da cuenta de ello, *el deseo instintivo de no seguir la senda hollada por el anciano, sino precisamente otra.*

Parece, pues, que incluso por simples razones de *cronología* es difícil la convivencia entre viejos y jóvenes. Más aún, cuando estas razones cronológicas están henchidas de nuevos credos estéticos, de nuevas actitudes psicológicas, de novísimos procederes sociales, políticos o culturales.

En todo organismo social acontece una fricción —más o menos violenta y persistente— en el cambio, brusco o no, de las generaciones; en el desplazamiento de la generación instaurada y en el advenimiento de la generación que comienza a germinar.

Delimitar el panorama intelectual —literario— de España cuando *Azorín* hace de Madrid su sede definitiva; trazar la semblanza siquiera de los escritores epígonos es fundamental para conocer con radicalidad la *cuña* que supone el nuevo arte azoriniano en el mosaico general de nuestra literatura.

¿Cuál es, ante todo, la primera sensación que le produce a *Azorín* este panorama literario de España, concretado en el ambiente que exhalan las letras en Madrid? La posición intelectual de *Azorín* difiere esencialmente del contorno desde donde pretende robustecer su independencia, su sinceridad y su poderoso autodidactismo.

En este sentido, califica duramente el ambiente que le rodea: "Esta tierra de viejos maestros que niegan justicia, de compañeros que calumnian, de periódicos que se venden, de editores que estafan..." Y afirma de la vida literaria en la Corte: "Horrible bohemia madrileña."

Hay que señalar, de un lado, el grupo vasto de los escritores consagrados, que mantienen su línea tradicional, y de otro lado, un grupo reducido de jóvenes que coinciden en Madrid, desde sus provincias nativas, pero que destacan muy pronto por su talento, laboriosidad y originalidad, aunque con grandes dificultades, incluso económicas, porque el acceso a los grandes diarios o revistas no es fácil: "Se le debe agradecer a "El País" que acogiera en sus columnas trabajos de los jóvenes, cosa imposible de obtener entonces en la prensa de alguna importancia, porque los encastillados en ella se oponían tenazmente al triunfo de la juventud."

Se va formando, pues, paulatinamente, un grupo más o menos definido de escritores jóvenes, que suponen una *isla de novedad* en el

mar trivial de nuestra literatura décimonónica: Ganivet, Unamuno, *Azorín,* Baroja, Benavente, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Maeztu, Machado...

Es curioso observar que una misma preocupación, una idéntica y misteriosa compenetración une, al menos intelectualmente, al grupo reducido de jóvenes que alientan, con angustia, en Madrid, en las postrimerías del siglo: el sentido auténtico, profundo, *dolorido,* de España. Encarnan todos ellos viejos anhelos, mantenidos unas veces y desmayados otras, disparados a cobrar *conciencia* de lo que sea España, de lo que ha significado en la Historia y de lo que significará en el porvenir. Hay una inquietud, un dolor solapado o manifiesto por la salud del cuerpo de España, y a la manera de médicos analíticos diagnostican sobre su carne viva, su resistencia, su poder, su pulso cordial, acaso colapsado.

Se incardina, pues, esta actitud crítica, sociológica, con una tradición de pensadores hispanos que han puesto una veta de seriedad rigurosa a lo largo de la historia de nuestra literatura —Quevedo, Cadalso, Larra— y más aún, a mediados del siglo XIX —Pi y Margall, Castelar, Costa, Macías Picavea, *Clarín,* Menéndez y Pelayo, Ganivet.

Este grupo reducido, apretado, definido, se enfrenta con el sistema intelectual creado por los literatos del siglo XIX, con sus corrientes, con sus tendencias, con sus modos y estilos. ¿De qué forma desemboca la literatura española a finales de siglo? ¿Qué traen, en su fondo, las corrientes literarias, para que comience a sentir el escritor la necesidad de un giro, de un cambio fundamental, no sólo en la temática, sino en la exposición formal de sus obras? ¿Hasta qué punto el *lastre tradicional* opera, en parte, esa misma reforma?

ESQUEMA DE LA JUVENIL ESTÉTICA AZORINIANA.

No se agota el afán primerizo de *Azorín* en sus lecturas reiteradas, en sus escritos continuos, en el contacto con nuevos escritores. La calidad espiritual de su alma absorbente le impulsa a ahondar más en la entraña de la vida, a desmenuzar el paisaje de la existencia humana, y a extraer de él consideraciones de tipo superior. *Azorín* es un corazón suspendido en la vastedad del Universo, en cuyos latidos parece recogerse toda la carga eléctrica de los hombres, el aire sutil de las emociones, el polvo dorado o ceniciento de los recuerdos, la ráfaga dolorosa de las nostalgias. *Azorín* es un alma traspasada radicalmente por el *misterio,* por lo que no se conoce, por lo que no se explica, por lo imprevisto, por lo monótono, por lo eterno; un alma que

siente la sacudida ancestral de lo humano y en la que resuena, a todas horas, siempre, el murmullo lejano de otras vidas, el rumor del sentimiento, desmayado, como una ola, en las playas impenetrables de la muerte...

De ahí la contraposición de sus impulsos, el carácter antagónico de sus reacciones, la esencial paradoja de su actitud artística. Y la melancolía, la renunciación, la tristeza irremediable que asfixian su vida y, sobre todo, su obra. Debajo de todas sus páginas juveniles alienta un fondo, más o menos perceptible, de inquietud moral, de preocupación altísima, de superior sentimiento de la eternidad.

Incluso en estos años primeros de lucha literaria en que por razón de la propia acometividad y rebeldía, parece estar alejado de estas congojas íntimas, *Azorín* se expresa de una manera inequívoca: "¿Qué vale la sublimidad de un libro, de un cuadro, de una estatua, al lado de la grandeza de la vida santa? Hay que ser genio con la cabeza y con el corazón en la obra y en la vida." Ajusta, asimismo, su proceder a normas inflexibles: "Cortesías, pocas; da lo que ofreces y no ofrezcas lo que no puedes dar." Este imperativo de bondad quisiera convertirlo en realidad práctica: "El progreso es esto: la Moral transformándose en Derecho."

Es lógico que un escritor joven, tan maduro de pensamiento, con tanta riqueza íntima atesorada en años de reconcentración escolar y curiosidad analítica, imprimiera pronto su nombre en la actualidad de la vida nacional y conquistara, tras esfuerzo y lucha, los puestos privilegiados en los grandes diarios de Madrid. *Azorín* observa cómo, contrariamente a su posición intelectual y al rigorismo de su aprendizaje, los periodistas de la época carecen de los más elementales estudios y pronto se hunden en la trivialidad del ambiente que reina en la mayoría de las redacciones.

Frente a la tipología común del periodista de la época, incluso frente al libro, es decir, frente al estilo literario imperante, *Azorín* expresa escuetamente su nueva preceptiva, el credo estético que debe seguir con urgencia la literatura para enaltecerse y ganar en profundidad: "*Una obra literaria será tanto mejor cuanto con menos y más elegantes palabras haga brotar más ideas.*"

He aquí, en embrión, la nueva estética de *Azorín* en un apunte formulario; en síntesis, la *meta* a que ha de dirigirse toda su aportación literaria: la *brevedad* —concisión en las palabras—, la *elegancia* —belleza como necesidad y aspiración del estilo—, la *idea* —antivacuidad retórica.

Unese a esta triple esencia del *nuevo estilo* que ensaya *Azorín*

una visión auténticamente peculiar, honda, de signo inverso a la ejercitada por aquellas fechas, de la *historia del hombre:* el interés artístico de *Azorín* por lo ordinario, lo normal, lo íntimo de los personajes que vivieron; la curiosidad por restablecer —en el libro— la cotidianeidad irrelevante y anodina del pasado.

Una nueva línea va a trazarse en el campo de la literatura española: una línea rigurosa de concreción y de observación directa de la realidad. Valera apuntará en seguida esta tendencia naciente: "Hay un nuevo método de observación minuciosa en los jóvenes escritores que comienzan."

Y con estos ingredientes fundamentales —introspección, observación, análisis agudo, captación del detalle revelador, incorporación del hecho cotidiano —*Azorín* escribe sus primeras *fantasías,* inicia el cultivo de la *literatura imaginativa.*

Tal vez, debido al gran esfuerzo realizado por Azorín: su constante estudio, sus prolongadas lecturas, su tensión espiritual, la aparición en su obra primeriza de escritos de ficción literaria, suponen una evasión auténtica, una escapatoria hacia la idealidad, un paréntesis a sus dolorosos desvelos críticos sobre la carne estremecida de España.

La zona más auténtica y profunda de la literatura creadora de *Azorín* —desde sus primeras tentativas— tiene un matiz, una filiación genuinamente autobiográfica: como que son sus páginas imaginativas un intento de evadirse —con la fantasía refrenada por su observación minuciosa— del clamor del mundo y de hundirse en ese otro clamor silencioso y desgarrante de su espíritu.

En estos meses de 1897 en que *Azorín* comienza a dibujar su perfil por las redacciones madrileñas; en que lucha, a veces, con la tranquilidad más o menos estable de una colaboración fija, por destacar su personalidad literaria sobre el haz del ambiente apagado que le rodea, se reconcentra cuando esta lucha se hace más difícil e implacable, y escribe sus primeras obritas imaginativas.

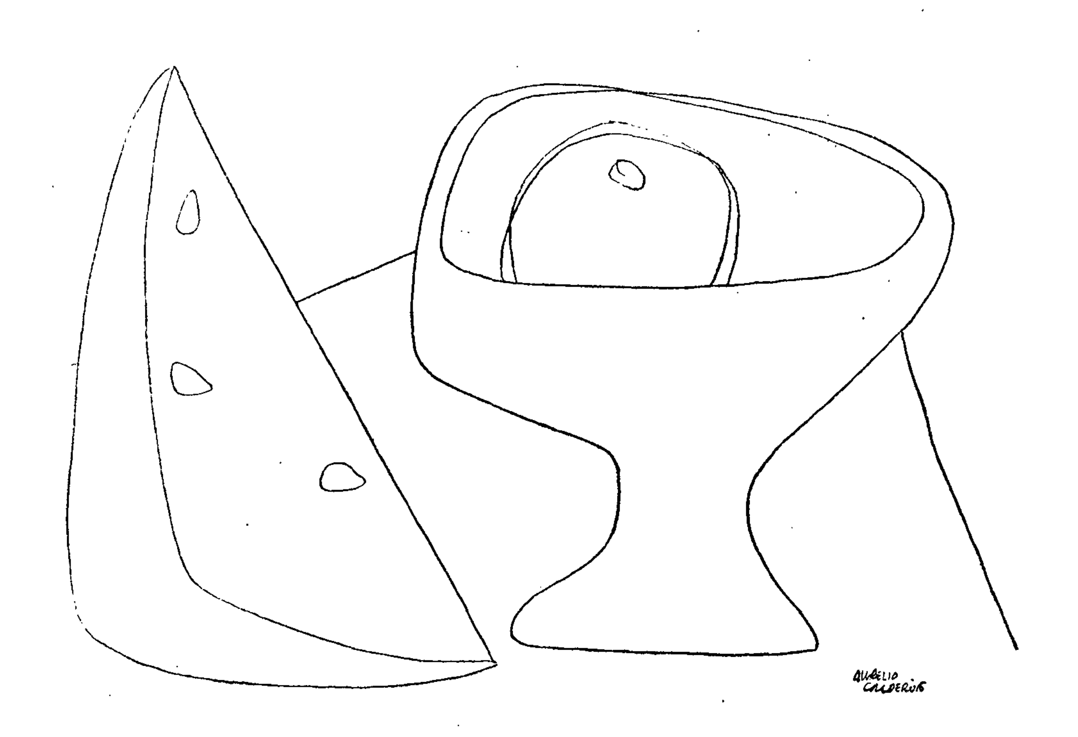
Así, publica *Bohemia,* una serie de cuentos, presididos en su primera página por unas confesiones —en francés— de Paul Alexis: "Yo querría que todo lo que saliera de mi pluma fuera sencillo..., sencillo... y de una claridad de cristal..." Reafirma, una vez más, la rigurosa necesidad de ajustar su credo estético a normas de *claridad* y de *naturalidad.* Desea que su estilo sea tan límpido como el agua, que permite descubrir los seres presentidos que alientan en su fondo. Pero estos cuentos no se caracterizan solamente por su forma expresiva: una *forma* que, dentro de la revolución literaria que la actitud

de *Azorín* ha de suponer en España, ya ensaya sus primeros intentos de *simplicidad, concisión* y *propiedad del vocablo.*

Estos cuentos están transidos, ante todo, por nuevas y hondas preocupaciones estéticas que dan, radicalmente, la espalda a una tradición de literatura huera, indirecta e inobservadora. Y suponen el fermento de una *inclinación a la naturaleza,* de un *interés por el paisaje,* de un *apego a la realidad.* En sus páginas se asoma un hombre sensible a una ventana y anota en un cuadernito los detalles del contorno, la vida que le rodea —la simple y cotidiana vida—, los cambios de luz en el crepúsculo o a la amanecida.

Los gérmenes creadores en el proceso literario de *Azorín* deben entenderse, principalmente, como trozos de su alma peraltados sobre la fantasía, pero jamás desligados de su riguroso centro de observación: de ese centro hipertrofiado de sí mismo, de esa pupila grande abierta sobre el paisaje, que le impide alcanzar más altas metas imaginativas.

Santiago Riopérez y Milá.
Fuencarral, 18.
MADRID.



HISPANOAMERICA A LA VISTA

LA NUEVA NOVELA PERUANA

POR

MARIO CASTRO ARENAS

Hasta mediados del siglo XX predomina en la narrativa peruana la novela de tesis. Con emoción genuina, la novela y el cuento —ambientado de preferencia en el campo— señalan y denuncian la estructura feudal de la sociedad nativa. Escasos son los narradores que no militan en los partidos de izquierda, formados bajo la influencia de la revolución comunista soviética, la contienda agraria mexicana y la acrimonia hacia la política norteamericana del *big steack*. Surge así una literatura rica en información sociológica, pero magra en valores estéticos. Se crea una galería de prototipos humanos inconmovibles; verosímiles, pero rígidos; repetidos y sin sustancia anímica, como peleles de feria ambulante: el hacendado explotador, inhumano, abusivo y mala persona; el campesino humilde, estoico, melancólico; el notario o juez ladino, rapaz, mercenario; el cura cómplice, avaro, erótico; el comunero altivo, rebelde, abnegado hasta el sacrificio; el bandolero, Robin Hood de las serranías, que asalta al poderoso para entregarle el botín al necesitado. Producto de la visión marxista de la literatura, los dramáticos personajes de la novela social se contaminan de los esquemas monolíticos de la teoría de la lucha de clases. No existe el matiz psicológico: impera el personaje en serie. Este stajanovismo literario marca el apogeo del bueno-bueno, del malo-malo. Los personajes son buenos o malos desde la primera hasta la última página. Cuando descubrimos un yanqui en las líneas iniciales de la novela podemos apostar, confiados, que, hacia la mitad del relato, habrá violado doncellas, sobornado empleados, asesinado obreros indefensos, etc. Pero es que problemas así, y más graves, ocurren en la vida real, se nos podría objetar. Y nosotros responderíamos: es cierto, acontecimientos así han ocurrido y ocurren bajo el cielo de América, como en la Arabia Saudita y la Unión Soviética. Pero su veracidad social de ninguna manera debe gobernar el fenómeno literario en un solo sentido, en una sola dirección. Aquellas personas existen en la nuez de los conflictos sociales; empero, no son las únicas; por el contrario, son las menos. La comedia humana es más rica y diversa, más compleja y cambiante. Si determinadas doctrinas sociales observan el mundo con anteojeras, la literatura —el arte— se distingue, precisamente, por la vastedad panorámica y la hondura subterránea de su enfoque. ¿Que la literatura debe estar al

servicio de las transformaciones sociales? Malgrado las consignas, siempre ésa ha sido su misión, desde Homero hasta Proust, desde Goya hasta los surrealistas. Pero recordemos que el infierno literario está empedrado de buenas intenciones sociales.

Los narradores peruanos nacidos entre 1925-1930 hallaron el terreno impregnado por estas ideas estético-sociales, que eran, por lo demás, las ideas que imperaban en la narrativa hispanoamericana, ya de regreso del preciosismo modernista. El modernismo había legado alrededor de media docena de narradores de nombradía, cuentistas en especial: Ventura García Calderón, estilista brillante, creador de la leyenda negra del indígena taimado y vicioso, corrompido por el hambre, la coca y el alcohol; Clemente Palma, singular urdidor de universos fantásticos, lúcido vidente de una familia de narradores que, años más tarde, en América, alcanzaría apogeo inusitado; Manuel Beingolea, cuentista de todo menor, frívolo, humorista y urbano, perseguidor del aroma del balneario limeño; Enrique López Albújar, el más vigoroso del grupo, íntimo auscultador del alma indígena, un tanto obsesionado por los casos psicopatológicos. Abraham Valdelomar, talento malogrado en plena juventud, cuando caminaba bajo la luz limpia, bucólica del campo y la sombría penumbra del misterio.

Puede decirse que el indigenismo (iniciado, en puridad, por Clorinda Matto de Turner, el siglo pasado) nació como reacción a "La Venganza del Cóndor", de Ventura García Calderón. Sociológicamente tiene otros antecedentes, pero, en lo narrativo, su génesis es la venganza contra García Calderón. Ventura, a cambio de seguidores y discípulos, creó su propia antítesis, lo que, dialécticamente hablando, equilvaldría a insinuar que colaboró a su superación. El indigenismo alcanzó alto registro épico en Ciro Alegría. El hálito apostólico de sus personajes (el comunero Rosendo Maqui, etc.), la fuerza de su acción dramática, el intenso amor a la tierra y a la raza, ocultaron sus imperfecciones técnicas. Alegría es un narrador de raza. Pero su mismo ímpetu narrativo es su enemigo principal. Su composición es desordenada, abigarrada en exceso; en "El mundo es ancho y ajeno", al lado de la acción central, acumula información etnológica, folklórica, etc. De pronto, se olvida de los comuneros y nos habla de los toros y las supersticiones nativas. Y en lugar de novela hace folklore. Es el gran defecto de los narradores hispanoamericanos de la primera mitad del siglo, incluyendo a Gallegos, Rivera, Eduardo Barrios, etc.

La ruta fantástica iniciada resueltamente por Clemente Palma, y débilmente por Beingolea y Valdelomar, no tuvo seguidores en la generación posterior de regionalistas, indigenistas y realistas. A López Albújar se le puede considerar indigenista, aunque no pertenezca

exactamente a la línea apologética. A los epígonos de la segunda generación postmodernistas (Díez Canseco, Ferrando, etc.) se debe el descubrimiento narrativo de la ciudad, la fundación del realismo urbano, que los narradores de hoy han desarrollado con más amplitud y lucidez.

Y arribamos a los narradores de hoy. Nuestras apreciaciones necesariamente se resienten con las limitaciones que supone juzgar a escritores jóvenes en proceso de evolución y madurez. Sin embargo, en conjunto, advertimos ciertas constantes que, en todo caso, nos defienden contra el riesgo del estilo provisorio. Si hay un rasgo común que unifica a los escritores peruanos de hoy en el campo narrativo es, a nuestro entender, la índole especial con que encaran su compromiso con la comunidad peruana contemporánea. Hasta la tercera década de este siglo, el narrador plasmaba, en el asunto de proyecciones sociales, fórmulas políticas preestablecidas que determinaban su intención y, sobre todo, su valor estético. Escribía "con una ideología y una fe". Empero, contrariando la tácita pureza de la fórmula del gran lírico del socialismo que fué Mariátegui, la novela degeneraba en propaganda política. Se despreciaba el buen estilo, la escrupulosidad técnica, como faenas indignas, como artificios de escritores pequeño-burgueses o, en otro caso, oligárquicos. El fracaso estrepitoso del realismo socialista soviético ilustra suficiente y contundentemente acerca del extravío vernáculo en el uso de esas fórmulas.

¿Pero es que el narrador peruano de hoy desprecia la repercusión social de sus obras y vive refugiado en una torre de marfil? Expliquémonos. Distante de los reinos de evasión, tiene, generalmente, una muy arriesgada visión de su responsabilidad social. Pero, con los errores del pasado en los ojos, sabe que su compromiso no es con un partido determinado o con tales ideas políticas, sino con el país en suma. Si tiene una militancia o si es devoto de una ideología tal no incurre en el equívoco de interponerla en su labor de creación. Su última meta en lo artístico es siempre lo artístico. Y consecuente con su íntima convicción estética, no acepta otras fórmulas que las derivadas del *métier* artístico. Cuando quiere expresar sus ideas políticas escribe un artículo periodístico o un ensayo. Porque las más de las veces el narrador posee el hondo convencimiento de que se mantienen intactas —o sólo han sido remediadas en su periferia— las causas del desequilibrio social que combatieron, verbigracia, los indigenistas de la escuela de Alegría. Pero a diferencia de los realistas de viejo cuño, comprende también que el desequilibrio es complejo y que reside tanto en el cuerpo social como en el espíritu. "El énfasis político en la crítica social ha cedido ante las proyecciones éticas de los con-

flictos que se narran —dice el crítico chileno Fernando Alegría—. El novelista del medio siglo reacciona como individuo ante las contradicciones sociales, se responsabiliza personalmente y, antes de buscar la solución hecha de los partidos, quiere arrancarse la verdad desde el fondo mismo de su conciencia. Este trágico compromiso lleva consigo un pesimismo genuino que varía en grados, pero que nunca se falsea, pues se trata de un reflejo sincero de la decadencia social en el ánimo abierto del escritor; lleva, además, una dureza y un desenfado, casi un cinismo, que, recogidos también del ambiente, ascienden a una categoría artística, en muchos casos poética, en manos del novelista mejor dotado."

Tres grupos parecen distinguirse en el cuadro panorámico de la nueva narrativa nacional: el neoindigenismo, de honda raigambre lírica; el realismo urbano o de la ciudad costeña, y un tercer grupo de cuentistas fantásticos, en el que conviven variados matices de humor, orfebrería estilística, ironía, utopismo, etc. Al margen de estas nuevas direcciones, asimiladas a la tendencia experimentalista de la narrativa anglosajona, se mantiene un bloque desigual de narradores rezagados de las viejas generaciones: regionalistas, naturalistas finiseculares, avasallados por el descriptivismo paisajista, folklórico, etcétera. Insensibles a la innovación de la técnica de narrar, continúan escribiendo de acuerdo con los postulados que florecieron hasta la tercera década del siglo. Generalmente, son narradores de largo aliento, maratonistas de la novela.

Los representantes principales del neoindigenismo son, en nuestro criterio, José María Arguedas, Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos E. Zavaleta. Arguedas publicó en 1935 la novela *Agua,* que en el primer momento pareció filiarlo al indigenismo doctrinario, atento fundamentalmente a la explotación del campesino indígena en los latifundios de la sierra. Más adelante, dió a conocer *Yawar Fiesta.* Aquí, a la preocupación social se agrega el análisis del espíritu del campesino, exacerbado por la violencia de la fiesta taurina, amestizada en algunos pueblos serranos con alarmantes características dramáticas. El conflicto estaba en *Yawar Fiesta* cuando las autoridades del pueblo insisten en que el espectáculo taurino se realice conforme a la tradicional usanza hispana y no a la manera indígena, pues en ésta el hombre se enfrenta a la fiera sin ninguna protección y la fiesta deja de ser fiesta para transformarse en una espectacular carnicería. Aunque la acción es por momentos confusa y borrosa, Arguedas mantiene con mano firme el clima de violencia que es, en verdad, la atmósfera genuina de la singular competencia indígena. *Yawar Fiesta* proporcionó los indicios de la autonomía estilística de Arguedas. Su independencia to-

tal del indigenismo doctrinario se registró a partir de la publicación de su cuento corto *Warma Kuyay* y se afirmó en otros relatos de aliento breve. Arguedas se muestra profundamente lírico, íntimamente sensible al paisaje, a la ternura del alma indígena. El canto de las cuculíes, la visión de una flor silvestre, el espectáculo de una majada avanzando entre los dorados pastizales, la prematura pasión de un niño mestizo por una campesina de rosadas mejillas, le transportan líricamente y le hacen vibrar de pies a cabeza. Novelista por vocación y etnólogo por profesión, Arguedas colecciona amorosamente cuanto afecta a la idiosincrasia y el habitat indígenas. En su prosa, el río, la flor, la piedra, adquieren categorías de mágicas deidades. Pocos escritores peruanos alcanzan la intensidad lírica y, al mismo tiempo, la sobriedad de Arguedas, cuando describe la vida bucólica indígena. Los narradores anteriores a él describieron la sierra a través del vocabulario preciosista y recargado del modernismo, o con el lenguaje, inhábilmente manejado, del vanguardismo. Las puestas de sol eran siempre las mismas. Se jugaba alrededor de dos o tres metáforas claves, "gastadas por el uso del vulgo consonantero". Arguedas parece haber aprendido la lección de sobriedad de los prosistas anglosajones modernos, herederos de la técnica impresionista del *Retrato del artista adolescente,* de Joyce. Así no incurre en lo que Hemingway llama desdeñosamente *fancy writing.*

La cima de la producción novelística de Arguedas, en lo que lleva publicado, es la novela *Los ríos profundos,* editada en 1959. Es, indudablemente, la obra máxima del neoindigenismo lírico. Temáticamente, *Los ríos profundos* refunden viejos asuntos desarrollados en el cuento *Warma Kuyay* y la novela *Diamantes y pedernales.* Viejos asuntos hondamente adentrados en las vivencias de Arguedas, pues pertenecen a su experiencia autobiográfica. Arguedas vivió hasta la adolescencia en el seno de una comunidad indígena. Muerta la madre, el padre no podía llevarlo a través de sus peregrinaciones por los escarpados caminos de la serranía. Por esta razón se asimiló a la comunidad como un hijo adoptivo. Su lengua hasta los doce años fué el quechua. El español lo aprendió después. En sus primeras obras se aprecia cierto conflicto lingüístico, del que ya parece haberse liberado. Ahora es uno de los más serios traductores de narraciones y poemas quechuas.

Recurriendo a su procedimiento técnico favorito, en *Los ríos profundos* Arguedas observa el mundo indígena y mestizo desde la perspectiva espiritual de la infancia. A través de la óptica de los alumnos internos de un colegio de religiosos ofrece sucesos que fluctúan entre los descubrimientos, angustias y crueldades de los adolescentes, oprimi-

dos por la severa disciplina pedagógica y el mundo exterior a los muros del colegio. En este mundo se agitan furiosas chicheras en revuelta, dulces niñas pueblerinas, la desolada vastedad de los ríos profundos. Apremiado por la angustia de dar a conocer la riqueza de la naturaleza serrana, Arguedas acopia un cúmulo valioso de informaciones; sin embargo, por momentos, las explicaciones detienen el ritmo de la acción. De todas maneras, la ruptura del ritmo se justifica por la importancia de esas referencias para la comprensión cabal de la narración.

La anécdota cede en categoría al paisaje, a la *mise en scene* natural, en esta novela de Arguedas. No es que la historia sea trivial o que carezca de importancia. No es eso. Simplemente ocurre que la trasmutación artística de la naturaleza adquiere valor estético superior a los acontecimientos. Como la selva en *Los pasos perdidos,* de Alejo Carpentier, la serranía en *Los ríos profundos* de Arguedas alcanza alto nivel de idealización poética. Memorable es el pasaje en que el trompo (o zumbayllo) gira vertiginosamente y aviva en la memoria del héroe adolescente el recuerdo de los árboles oscuros apostados como centinelas en el fondo de las quebradas, la imagen de los campos de alfalfa mecidos suavemente por el viento y el sonido del arpa vernácula, cuyas cuerdas vibran entre los dedos rugosos de un músico forastero, como en las delicadas manos de Orfeo.

Los ríos profundos es, a nuestro juicio, la novela peruana más importante de la última década. Con ella Arguedas señala rutas inéditas a la novela nacional. Escritor disciplinadamente concentrado en la labor de creación, mucho hay que esperar de su don poético.

La breve pero sustanciosa obra de Eleodoro Vargas Vicuña ofrece una de las más singulares variantes del nuevo indigenismo narrativo. Durante años, los narradores hispanoamericanos se desvelaron en verter la exacta expresión literaria del lenguaje regional. Los primeros intentos postmodernistas tuvieron la incertidumbre de toda experiencia inicial. Produjeron un lenguaje ya excesivamente dialectal, provinciano, restringido en su comprensión; ya una mixtura en la que se mezclaban afectadamente los modismos regionales y las metáforas vanguardistas. Los personajes campesinos hablaban o un dialecto que sólo ellos comprendían, o una jerga insólita, preciosista, amanerada, de cenáculo literario. Bajo estos moldes se escribieron algunas novelas de la revolución mexicana, *Don Segundo Sombra, La Vorágine,* no pocas de Gallegos. Conscientes de esta limitación expresiva, los narradores hispanoamericanos posteriores se impusieron la búsqueda del lenguaje que poseyera fuerza y autenticidad vernácula y a la vez fuera ecuménico, trascendente. Un lenguaje portador de genuinas esencias nativas y mensajes universales. Un lenguaje, en fin, que el hombre de Nueva

York, Moscú o París, al leerlo, lo comprendiese en toda su amplitud y hondura, al igual que el lector de México, Perú, Argentina y Guatemala. Los cuentos de *El llano en llamas,* del mexicano Juan Rulfo; el notable relato corto *Hombre de la esquina rosada,* de Jorge Luis Borges, y las narraciones de escenario bonaerense del joven y excepcionalmente dotado cuentista Julio Cortázar, para mencionar sólo algunas muestras excelentes, comprueban la victoria de la narrativa hispanoamericana en favor de la universalidad estética y filosófica del lenguaje.

Las narraciones de Vargas Vicuña trasuntan el anhelo de la expresión literaria del lenguaje de los campesiones peruanos de origen quechua, quienes, en su tránsito lingüístico del quechua al castellano, han dado lugar a la creación de un castellano personalísimo caracterizado, fundamentalmente, por la alteración de los tiempos verbales. Este lenguaje tiene sólo existencia oral, pero su importancia humana es considerable, dado que lo hablan millones de peruanos. Su análisis lingüístico no es, precisamente, la materia de este rápido bosquejo literario. En este lenguaje tienen rico material los especialistas.

Sólo queremos anotar cómo Vargas Vicuña ha transportado este castellano *sui generis* a un plano literario estimable, valiéndose de un remarcable talento poético del que, acaso, sea la ternura su carácter dominante. Puesto al nivel humano e ideológico de sus personajes, Vargas Vicuña ve el mundo desde la óptica de los campesinos. Su *welstanchaung* es la del mestizo de las tierras altas. El tiempo parece un eterno presente; apenas ligeras ráfagas perturban la quietud de la vida. La tragedia se precipita constantemente sobre los acontecimientos; más una sosegada aura poética la diluye o parece diluirla en el alma de estos hombres (como Tata Mayo) que frente al dolor oponen una actitud semimística, una especie de nirvana cisandino, una templanza antigua de siglos.

De la estructura elemental de sus primeros cuentos, Vargas Vicuña está evolucionando a una técnica de composición más ambiciosa. En los últimos relatos del joven escritor arequipeño apreciamos un desenvuelto empleo del punto de vista, técnica eficaz para su empeño de mostrar los sucesos tal como los ven y sienten, de acuerdo a su psicología, cada uno de los protagonistas. En la medida que perfeccione su técnica narrativa, Vargas Vicuña podría cumplir en nuestra literatura un rol semejante al de Rulfo en las letras mexicanas: esto es, el rol de ensamblar el lenguaje regional de los campesinos y las formas modernas de narración. Mientras tanto, ya tiene asegurada una honrosa posición en el neoindigenismo de filiación poética.

Escasos narradores peruanos contemporáneos tan discutidos como Carlos E. Zavaleta, autor de varios libros de cuentos y novelas cortas.

En tanto para unos Zavaleta es uno de los introductores de la innovación técnica desplegada por los escritores ingleses y norteamericanos, para otros no es más que un mediano y confuso adaptador de William Faulkner a los temas vernaculares. Dicen unos: antes de Zavaleta en el Perú se narraba sin método, siguiendo únicamente el impulso de la fiebre de la creación; él introdujo la preocupación técnica, la avidez por estudiar la estructura de los relatos de famosos escritores, preferentemente anglosajones (Joyce, Conrad, Faulkner, etc.). Dicen otros: Zavaleta carece de imaginación, su prosa es oscura y más le valdría mejorar su castellano que continuar con su prurito técnico. Es sólo un imitador de Faulkner.

Ambas posiciones son extremas y, a nuestro entender, contienen verdades parciales, ocultas por la pasión. La preocupación de Zavaleta por la técnica novelística es genuina, lo mismo que su fervor por Faulkner, a quien dedicara una bien ilustrada tesis universitaria. Faulkner es uno de los novelistas norteamericanos que más ha influído en los narradores hispanoamericanos. El cubano Novás Calvo, el uruguayo Onetti, el mexicano Rulfo y otros escritores del continente, ostentan, en mayor o menor grado, la influencia del vigoroso novelista de los conflictos humanos que se desarrollan sorda, tempestuosamente a orillas del Mississipí. Un estudioso norteamericano ha escrito una tesis sobre la presencia de Faulkner en los escritores hispanoamericanos. Faulkner y sus compañeros de la generación perdida son para los escritores hispanoamericanos de hoy lo que los naturalistas y realistas franceses para los narradores del siglo pasado.

Después de una novela juvenil premiada en unos juegos florales universitarios *(El cínico,* 1948), Zavaleta publicó seis años más tarde *La batalla,* conjunto de cuentos que, a pesar de su calidad desigual, atrajo atención crítica. Sobresalía en especial el cuento *La batalla.* La llegada de un estudiante a su pueblo y la realización de la suerte del "cóndor-rachi", en la que jinetes a todo galope golpean a un cóndor vivo amarrado a un travesaño elevado, constituyen la sustancia temática de este relato que Zavaleta desarrolla febrilmente adherido a audaces técnicas de narrar. Los sucesos se reproducen bajo una atmósfera de violencia; los hechos surgen entremezclados con las vivencias complejas de los personajes; el estudiante nostálgico y algo tímido; las coquetas muchachas pueblerinas; el ebrio militar y el terrateniente mestizo obstinados en desollar al cóndor; los espectadores del cóndor-rachi, etc. Un narrador impersonal dirige oblicuamente los acontecimientos, ligándolos al estado de ánimo de los protagonistas, mezclándolos al íntimo, incesante monologar de los actores de la situación. Una constante yuxtaposición de planos narrativos confiere

una intrincada y aparentemente caótica unidad a la historia, quebrando como nunca el orden tradicional del cuento corto peruano. En verdad, antes de Zavaleta en la cuentística nacional no se había recurrido —cuando menos en los temas indígenas— a tan audaces procedimientos técnicos vinculados al nuevo estilo de narrar. Se había abordado a lo más ciertas libertades temáticas, pero técnicamente se había mantenido la narración local al margen de las innovaciones introducidas, entre otros escritores anglosajones, por Henry James, James Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, Hemingway, etc.

Aunque su edición fué posterior, nos parece que *Los Ingar* fué obra paralela a *La batalla*, o cuando menos anterior a *El Cristo Villenas*. Como en *La batalla*, Zavaleta desarrolla en *Los Ingar* un tema intrínsecamente conectado a la violencia. En la brumosa y, por momentos, inextricable trama de *Los Ingar* se aprecia que un pueblo del departamento de Huaraz es teatro de la encarnizada rencilla de dos familias, o de varios hermanos entre sí, o de varios hermanos con los caciques de la localidad. El argumento es un verdadero *puzzle*. En *Los Ingar*, Zavaleta insiste en una prosa plagada de arcaísmos, que no siempre emplea con gusto. A veces recurre a neologismos personales: modismos serranos castellanizados, adjetivos empleados como verbos, y viceversa. Este desbarajuste lingüístico, sumado a las complejidades de la trama, atentan seriamente contra *Los Ingar*, quedando indemnes sólo ciertos pasajes por su aliento lírico.

Tal vez el relato más logrado de Zavaleta sea *El Cristo Villenas*, novela corta publicada en homenaje a José Carlos Mariátegui. Aquí Zavaleta maneja hábilmente una fábula pueblerina que, en algunos aspectos, guarda semejanza con la pasión de Cristo. El novelista evita prudentemente que su historia caiga en la tentación de la simbología obvia, en el paralelismo fácil. Villenas, quemado por chicha hirviendo y presa de un alucinado frenesí, es comparado a Cristo por las beatas del pueblo, porque su cuerpo ha quedado llagado y lacerado como el del Redentor. Pero la intención filosófica del narrador es heterodoxa: en los tramos finales del relato aparece un forastero que ante las beatas se jacta de su ateísmo, de su incredulidad en la historia de la pasión de Jesucristo. El forastero es un personaje-símbolo predeterminado por la voluntad ideológica de Zavaleta.

¿En qué medida Zavaleta rinde tributo al canon estilístico impuesto por Faulkner? A no dudarlo, el escritor nacional se ha valido de artificios característicos del novelista norteamericano, cuyo engranaje técnico conoce escrupulosamente. Pero no ha echado mano de todos ellos. Por ejemplo, no emplea el monólogo interior con el torturado subjetivismo y el intenso tono lírico del autor de *Absalom, Absalom*.

Acepta, en cambio, el punto de vista múltiple, la atmósfera de violencia y la intersección de planos narrativos. En *El Cristo Villenas,* Zavaleta construye gradualmente la historia y la personalidad del personaje central; para ello recurre a los datos que van ofreciendo los testigos del suceso y a la repercusión anímica que el acontecimiento suscita en las personas que lo conocieron de segunda mano y lo aderezan de acuerdo a su espíritu supersticioso o su imaginación. Un escolar responde a un profesor que Cristo murió en el pueblo, quemado con chicha. Las beatas piensan que Jesucristo se encarnó en el llagado Villenas. Y el visitante, forastero sensacional, dice que no cree en la historia de la cruz, los clavos y las lanzas. Para él lo único real y tangible es la historia de Villenas, el hombre que, desnudo y lacerado, atravesó el pueblo al galope y se perdió entre los montes. En suma: la historia se ha hilvanado con los puntos de vista contrapuestos de los pueblerinos.

Con menor importancia se mantienen algunos indigenistas que continúan escribiendo de acuerdo al *ancien régime* estilístico. Rubén Sueldo Guevara, Julio Garrido Malaver y Porfirio Meneses son los nombres de algunos de ellos.

Alguna vez escribí que el mérito principal de los narradores peruanos del primer tercio del siglo fué el descubrimiento del campo y que el de los actuales es el descubrimiento de la ciudad, con sus múltiples y dramáticos problemas. En puridad, Díez-Canseco y Ferrando fueron los primeros narradores en tomar la ciudad como escenario. Pero arañaron conflictos hondos y se obcecaron en el culto al coraje criollo, al guapo suburbano. De todas maneras, el realismo de telón de fondo urbano llegó tarde a la narración peruana. Algunos críticos desconfían de la clasificación que distingue novelistas del campo y novelistas de la ciudad, o de realistas agrarios y realistas urbanos. Postulan dichos críticos que la raíz de los temas es idéntica en el campo o la urbe y que la clasificación pierde valor cuando novelistas como Mallea y Asturias fijan sus asuntos indistintamente en el agro o las ciudades. Pese a lo valedero de las observaciones, pensamos que para la narrativa peruana tiene valor la bifurcación del realismo. Desde el punto económico-social probablemente los conflictos procedan de la misma matriz. No hay que olvidar, no obstante, los diversos y capitales matices psicológicos y étnicos de las muchedumbres que pueblan las marcadamente contrapuestas regiones del Perú. Sería absurdo que nos proclamáramos a estas alturas partidarios del determinismo humano por influencia del medio ambiente físico. Malgrado el determinismo ambiental y todos los determinismos; aceptamos, sin embargo, la existencia de esas diferencias de matices espirituales,

que para el narrador poseen importancia decisiva. Frente a situaciones idénticas, reaccionan con disímil conducta el costeño lúdico y el andino contemplativo; lo mismo el ciudadano de la urbe ultramoderna y el habitante del humilde villorrio serrano; el de la comunidad indígena y el humillado pongo de hacienda. Tiene que tenerse en cuenta también que en los últimos años crece considerablemente la emigración del hombre del campo —costa, sierra, montaña— a las ciudades arracimadas a lo largo del litoral. Este desplazamiento crea singulares yuxtaposiciones humanas. De allí que estos acontecimientos enriquezcan el repertorio de conflictos sociales de la urbe, robusteciendo, en consecuencia, la vigencia del nuevo realismo urbano.

El nuevo realismo, como ya hemos dicho, mantiene sustancialmente la actitud de análisis y crítica social que distinguió a los realistas a la antigua y unilateral (política) manera. Desdeña por igual la temática frívola y la crítica social por consigna, por encargo partidista. Sensible a la angustia del necesitado, a la inquietud del hombre que busca un lugar decoroso bajo el sol, se interna por los vericuetos físicos y psicológicos del habitante de la barriada marginal. Con ojos iluminados hurga en ese cosmos de adobe y caña brava; inspecciona los corazones de sus moradores, al igual que enfoca el cuadro social de conjunto; los muestra amando, sufriendo, odiando, padeciendo, corrompiendo o corrompiéndose. Como seres humanos, no como abstractos muñecos melodramáticos.

Julio Ramón Ribeyro es uno de los narradores que más promisoramente despunta por el camino del realismo urbano. Como la obra de sus compañeros de generación, la suya es todavía un complejo de vacilaciones y aciertos. Ribeyro se inició como cuentista bajo la influencia de Kafka. En la revista *Letras peruanas,* que dió a conocer a algunos de los nuevos narradores, publicó relatos impregnados de fantasía y angustia. Pero a su retorno de Europa dió signos de haber abandonado la mágica, enrarecida atmósfera kafkiana. Alejado del género fantástico, enrumbó por el sendero realista con resolución. En los cuadernos de *La novela peruana* —editados por el fogoso, incansable, juvenil Enrique Congrains de entonces— dió a conocer un cuento corto, *Interior L,* que le mostró como un atento observador de las pequeñas, grandes tragedias que acosan al hombre del suburbio limeño.

Su definitiva notoriedad vino con *Los gallinazos sin plumas,* espeluznante, amargo y, en cierta manera, cruel retrato de la miseria humana y material que impera en los núcleos marginales de la capital peruana. Ribeyro no fija el lugar exacto en que se desarrolla su relato; pero por el ambiente promiscuo, por ciertos elementos característicos

del escenario (crianza de cerdos, usufructo de los túmulos de basura erigidos por el servicio municipal de higiene, etc.), da la impresión de haberse inspirado en la sórdida y órfica barriada de El Montón, que en las afueras de Lima se yergue como una herida purulenta y afrentosa entre el indiferente organismo arquitectónico de la ciudad. Ribeyro no busca el contraste notorio entre la miseria y la opulencia, pero éste fluye tácito, inevitable, desolador, zahiriente en su medula. La protesta repercute así, íntima, sutilmente deslizada.

Los personajes rebosan humanidad, autenticidad. ¡Qué hábilmente ha perfilado Ribeyro a "los gallinazos sin pluma", los dos miserables niños que, como las oscuras aves de rapiña, escarban los conjuntos de desperdicios en procura de alimentos descompuestos para el hambriento cerdo que ceba su cruel abuelo! ¡Cuán certera es la pintura del implacable anciano lisiado! Viejas lecturas de *Los Miserables,* de Víctor Hugo, y las novelas de Dickens probablemente se aposentaron en el subconsciente creador de Ribeyro. Digamos, por otro lado, en reconocimiento a la destreza de Ribeyro, que pocos narradores peruanos de hoy tienen su habilidad en la arquitectura de personajes infantiles. Los hermanos de *Los gallinazos sin plumas* resultan genuinos en su ternura, en su sumisión, en su conmovedora solidaridad filial, en su rebelión final contra la tiranía del abuelo. La ternura de los niños cruza como una ráfaga de amor entre la amargura y la violencia de la historia, aunque no consigue atenuar la tragedia escandalosa de los acontecimientos.

José Durand ha observado que la escena final del gigantesco puerco acometiendo vorazmente al anciano caído en medio del chiquero parece inspirada en un capítulo del *Tirano Banderas,* de Valle-Inclán. La observación es justa. La coincidencia es de situación —básicamente— y de estilo. En *Tirano Banderas,* el hijo del indio Zacarías es arrojado a la ciénaga y allí devorado por verracos salvajes. Esta escena no es descrita directamente, sino aludida, insinuada por segunda persona. Consciente del riesgo que supone el tratamiento directo de una situación tan expuesta al horror, Ribeyro no describe la lucha entre el anciano y el animal. Con una frase sugiere la situación y gana con ello mucho más que con el peligroso tratamiento directo. Dice en la línea final: "Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla."

Después de *Los gallinazos sin plumas* Ribeyro ha publicado un tomo de relatos, *Cuentos de circunstancias,* y una novela que no hemos leído. Los *Cuentos de circunstancias* son heterogéneos. Hay allí piezas de buena factura y relatos débiles. Nos agradan "Scorpio", "Los Ficus", "Doblaje". Nos decepcionan "El banquete", "La botella de chicha" y, más o menos, los restantes. "Scorpio" ratifica el don de

Ribeyro para las caracterizaciones de niños. Explora con agudo análisis psicológico la extraña mezcla de egoísmo, vehemencia posesiva y crueldad que se da en los niños con frecuencia antes de ingresar en la adolescencia. Su rasgo más eficaz es la atmósfera poética que recubre el relato. La estructura de la atmósfera poética se cimenta en el juego hábil de una metáfora doblemente referida a las estrellas —la constelación de Scorpio— y al escorpión cuya propiedad disputan los hermanos. Tendido de espaldas sobre el jardín, uno de los niños admira, trémulo, los árboles, la luna, las estrellas. Detiene la vista en la constelación de Scorpio. Recuerda en ese momento al escorpión; lo rescata presto y lo deja sobre la cama en la que duerme su hermano, el opresor egoísta. Mientras el arácnido avanza, lanceta en ristre, hacia una mano del niño dormido, el otro evoca la constelación de Scorpio, "avanzando hacia el reino de las arañas".

"Doblaje" es un relato interesante por la fascinación de su fantasía. Edgard Allan Poe, en el cuento *William Wilson* desarrolló extraordinariamente el tema del sosías que, como una sombra, sigue implacablemente a un hombre a través de su vida escolar y su madurez, hasta que el sujeto —William Wilson— lo asesina y descubre que el sosías es él mismo. "Doblaje" es una variación menos dramática sobre el tema de Poe. "Los Ficus" es un cuento que evoca con lirismo la evolución del barrio de un balneario y la vibración sentimental que suscita la transformación —la tala de los ficus, la construcción de veredas, pistas y casas modernas— en el ánimo de sus juveniles residentes.

Cierta proclividad a la atmósfera de violencia y algunos aspectos de su estilo denotan la presencia de narradores del siglo XIX, rusos especialmente, en la obra narrativa de Ribeyro. Andreiev y Gogol, que antes influyeron en Clemente Palma, sugieren los desenlaces bruscos y el sentido del absurdo —que no es, desde luego, el absurdo kafkiano ni el existencialista de Camus— que presiden ciertos relatos de Ribeyro. Hay en este narrador, además, una constante vocación por el cuadro agrio, por el retrato al ácido, que le insta a la pesquisa de psicologías mórbidas, dispuestas para el horror, la hipocondría y la desesperación.

Enrique Congrains o el triunfo de la voluntad podría titularse la breve historia narrativa de este joven escritor. Como algunos pintorescos novelistas norteamericanos, antes de llegar a la máquina de escribir ejerció diversos y singulares oficios. Editor, vendedor de duchas eléctricas a domicilio, fabricante de jabones, inventor de detergentes y muchas cosas más fué Congrains. Sin educación estética, no le ruborizaba acosar a escritores en busca de consejos literarios ni preguntar qué libros debía leer. Empezó escribiendo a trompicones. Pero no le desanimaba que su prosa fuese gris, o que su técnica se calificara de poco

menos que rudimentaria. Escribía un cuento y lo daba a corregir a sus amigos; luego lo rehacía y lo volvía a consultar, sin fatigarse nunca, sin desanimarse jamás. Más allá de sus limitaciones estilísticas, una virtud cimentaba su esfuerzo: su buen ojo para la observación de las pequeñas tragedias suburbanas. Sus temas invariablemente procedían de las barriadas miserables. Uno de sus primeros cuentos, *El niño de junto al cielo,* combina la ternura y la descripción verista de la barriada marginal: un niño que contempla cotidianamente la gran ciudad que se abre a sus pies, "como un monstruo de mil cabezas", se interna en ella un día y es víctima de una experiencia decepcionante. El viejo y repetido conflicto de la crueldad de la urbe y la ingenuidad del emigrante del interior es tratado por Congrains con excesiva concesión a las ideas hechas, a los gastados moldes psicológicos. Más adelante publicó su primer libro de relatos: *Lima, hora cero.* Allí da cabida a su cuento largo "Anselmo Amancio", en el que pinta las vicisitudes de un hombre en su lucha por conseguir estabilidad económica. Si técnicamente el relato es común y corriente, impresiona en cambio la soltura con que Congrains describe el pequeño y angustioso mundo de los comerciantes minoristas y su propósito de incorporar literariamente al hombre sencillo y necesitado de la gran ciudad. En este sentido su obra se anunció valiosa desde entonces.

Nada excepcional trajeron consigo las ediciones de Congrains hasta la publicación del cuento *Domingo en la jaula de estera,* que inicia la evolución técnica proseguida eficazmente en la novela *No una, sino muchas muertes.* Romeo y Julieta en la barriada son los nuevos personajes de *Domingo en la jaula de estera.* Y complementando la proyección sentimental de la temática aparece el análisis de los sucesos a manera de *comento* de la acción y el diálogo. Esta nueva dimensión técnica adensa psicológicamente los personajes y robustece las proyecciones del conjunto.

Domingo en la jaula de estera fué el ensayo previo al desarrollo novelístico de *No una, sino muchas muertes,* título extraído del notable poema *Alturas de Macchu Picchu,* de Neruda. Allí, alrededor de una pareja de jóvenes amantes, derivada del cuento antes mencionado, se desenvuelve un submundo alucinante de covachas erigidas, entre desperdicios, en el lecho seco de un ramal del río Rímac. La novela es como un viaje surrealista al corazón prohibido de la ciudad: una excursión por las galerías secretas de su miseria. Este cosmos febril es habitado por seres idiotizados, por extrañas mujeres tiránicas y muchachos pandilleros expertos en depreciaciones de todo linaje. La trama de la novela gira sobre el comercio humano que hacen una anciana y los pandilleros con los idiotas que deambulan por los suburbios, a

quienes emplean en el negocio de botellas vacías. Los idiotas o locos mansos son conducidos a las casuchas y allí obligados a lavar botellas sucias. Entre este sórdido tráfico viven su urgente pasión dos jóvenes amantes. Hacen el amor a la vista de los idiotas que gruñen en montón como una piara de cerdos. Por la vía del amor, los amantes descubren la posibilidad de una vida mejor; pero eso significa quebrar el áspero código de los pandilleros, prestos a descargar su viciosa ira sobre los rebeldes.

Como el italiano Moravia, Congrains despliega aquí un tipo de acción cuyo ritmo está determinado por comentarios o interpretaciones —algunas veces morosas— del diálogo de carácter coloquial. El personaje, cuando habla, sugiere la situación que vive y el narrador, en tercera persona, teoriza, disgrega, sobre ella. Es como el acompañamiento musical a la línea melódica dominante. Pero el acompañamiento a veces se retuerce, se abarroca, se revuelve en convólvulos conceptuales. Es el *cello* de Casals acompañando a un violinista de orquesta típica. De esa manera, aunque la acción posee el desarrollo lineal, sin alteraciones del tiempo narrativo (la acción se desarrolla en un día), el ritmo se hace lento, monótono y la anécdota avanza como lava volcánica, tanto con su pausa como con su incandescencia interior.

Dramaturgo y poeta, Sebastián Salazar Bondy ha publicado un tomo de cuentos, *Náufragos y sobrevivientes,* y una novela, *Pobre gente de París.* De realismo sentimental puede tipificarse a la modalidad de Salazar, auscultador sagaz de la estrechez espiritual de la clase media urbana. *Náufragos y sobrevivientes* contiene embriones de cuentos insuficientemente desarrollados. Destaca por lo medido de su composición y el impacto de su desenlace "El niño dormido". Novela cosmopolita, de eficaz armazón técnica es *Pobre gente de París,* pintura sentimental de los estudiantes latinoamericanos que viven en los barrios bohemios de la Ciudad Luz.

En las más recientes promociones se perfila un equipo de narradores —cuentistas los más, novelistas los menos— que cultivan, con fortuna diversa, plurales matices del nuevo realismo: Carlos Thorne, *Los días fáciles;* Mario Vargas Llosa, *Los jefes;* Alfonso La Torre, *En la noche,* y otros de obra inédita aún. Tal vez valga la pena mencionarse mi novela *El líder,* imagen de intención épica del angustioso problema de la vivienda.

Paralelo a los neoindigenistas y a los realistas urbanos descuella un tercer grupo de narradores empeñados en la búsqueda hedonista del goce estético, el humor y la fantasía de intención metafísica. El cordón umbilical de esta minoría se extiende desde la tradición modernista de la prosa poética iniciada por Darío, hasta Jorge Luis Borges,

Franz Kafka, Henri Michaux, Andre Gide, Marcel Schab, etc. Estos escritores pueden ser sus fuentes estilísticas, pero su repertorio de temas no tiene límites ni barreras. Se les acusa frecuentemente de carecer de originalidad y de ejercer un arte menor. Pero distingamos: ¿arte menor por la extensión o la calidad? Sospechamos que el reproche viene por lo primero: por los escasos cuentos que escriben y por los libros que nunca publican. Porque en calidad formal, en vuelo estilístico, algunos de los cuentistas estético-fantásticos —Durand, Loayza— están a varios años luz de ciertos prosistas realistas, ripiosos y cacofónicos. ¿Es, pues, arte menor? Quizás lo sea, en la medida en que puede ser arte menor la cerámica de Picasso o la pintura de Watteau, y arte mayor las iglesias-cordilleras del escalofriante catalán Gaudí.

Tres ramas podrían distinguirse en esta familia de cuentistas: los entregados al deliquio del humor (Héctor Velarde, Luis Felipe Angell y José Durand); los fantásticos, o absurdos, o funambulescos, que moran el universo erigido por Kafka, Michaux y Schalwb (Luis León, Felipe Buendía y Carlos Mino), y, por último, los preciosistas, los perpetuos buriladores de la prosa que tienen como divisa el verso de Theophile Gautier: *sculpte, lime, ciséle* (Mejía Valera, Loayza, Oviedo).

Examinemos a la primera rama. Arbol añoso entre flores de invernadero resulta Héctor Velarde, humorista que, a la manera inglesa, postula críticas raigales a la crisis de la civilización tecnificada. Por edad, Velarde debería pertenecer a una generación anterior una veintena atrás. Pero ha publicado su obra representativa en la corriente de esta generación, lo que motiva que le consideremos literariamente en promociones de hoy. Las paradojas de la civilización supermecanizada, el snobismo, la cursilería o huachafería nacional, son los tópicos predilectos de Velarde. Su ironía se ceba, a veces sin piedad, en las inocuas debilidades del espíritu vernáculo, siempre dispuesto a las más baladíes imitaciones. Con ojo zahorí, Velarde penetra con facilidad en los meandros del carácter criollo. Pinta como pocos las múltiples variedades de la idiosincrasia costeña. Su humorismo —por estas concesiones regionales— no está a punto para ciertos paladares exigentes. Si algún aroma fluye de sus relatos no es el del tabaco londinense que algunos olfatos desearían, sino el aroma pimentoso de Lima tradicional. Cholos, zambos, niñas *high life,* muchachos de la generación "coca cola", cruzan sus novelas y cuentos, así como también los pintores vernáculos, que sueñan con las delicias de París, y los poetas criollos que versifican en francés y escriben su nombre con errores de ortografía. A veces, obsesiona y limita al arquitecto-escritor

cierta preocupación de esclarecimiento cientificista que oscurece y opaca el sentido humorístico de sus narraciones. Desequilibrio explicable en un escritor de sólida formación universitaria europea en cuyo temperamento literario bullen los mejores rasgos de los satíricos clásicos de la literatura peruana. Velarde es un Segura erudito, lector de Freud y Gropius, preocupado por Ña Catita y los desmanes del estilo neocolonial.

Los cuentos de José Durand transparentan las delicias estilísticas de un agudo conocedor del idioma —formado en la ardua severidad de la investigación filológica— y el humor de un ingenio en el que se concilian, en difícil equilibrio, la caricatura y la erudición. Durand ostenta títulos suficientes para que se le considere en el grupo de los estilistas. Pero le ubicamos entre los humoristas, considerando que el humor es el rasgo dominante de su temperamento narrativo y que en la esencia de sus relatos palpita una irresistible vocación satírica. Existe una evidente afinidad entre José Durand y los escritores mexicanos contemporáneos que, como Juan José Arreola, reciben la herencia esteticista del grupo contemporáneo —Torres Bodet, Villaurrutia, Owen, Novo, Pellicer— y la suman a la de los maestros europeos del arte cifrado de la paradoja y el humor intelectual. La afinidad se explica en el hecho de que Durand residía y estudiaba en México en la época en que insurgió Arreola, a quien le unen vínculos de amistad, además de los estrictamente literarios. Pero en la afinidad hay diferencias: mientras Arreola algunas veces se aproxima al misterio metafísico, Durand en raras ocasiones abandona el contorno cotidiano. Sus personajes, no obstante su aura de irrealidad, están tramados en el cañamazo doméstico. Maridos sutilmente tiranizados, muertos de hambre enigmáticos y silenciosos, sujetos de nariz desmesurada, canarios y gatos, discurren apaciblemente en la breve pero enjundiosa obra de Durand. En la peculiar modalidad narrativa que cultiva este joven escritor predomina, antes que una acción dinámica, acorde con la técnica realista, una progresión metafórica de los acontecimientos. Los personajes no definen su catadura psicológica a manera que avanza el relato; el narrador los define previamente y los ofrece elaborados y degustados metafóricamente, desde el primer momento.

En una antología de los relatos de Durand elegiríamos el cuento *La cita,* poética y tenuemente humorística imagen de la impuntualidad; el divertimento *Gatomaquia,* en el que, con un elegante despliegue de metáforas, Durand se desvela por atrapar el alma inaprehensible, mercurial, de los gatos. Por su eficacia humorística sobresale otro cuento corto, *La ventaja,* ejercicio de ingenio alrededor de una hipérbole de cepa quevedesca.

El de los humoristas es el lugar pertinente de la obra del desmesurado Luis Felipe Angell, a pesar de su discutida y frágil novela realista *La tierra prometida*. Desmesurado el talante, desmesurado el ingenio. Angell desborda ingenio a borbotones, ya en sus cotidianos artículos periodísticos —que lo enlazan a la tradición nacional de sátira que viene desde el mordaz clérigo Larriva—, ya en la conversación o en los libretos radiofónicos. Tanta prodigalidad no siempre es beneficiosa. Angell con frecuencia desdeña el humor puro y se entrega al halago multitudinario del chiste fácil y chocarrero. Justo es reconocer que éste es el camino inevitable de la mayoría de los humoristas. En rigor, la producción narrativa de Angell en el campo estrictamente humorístico es mínima. Ha publicado dos novelas: una, *La máquina,* tiene una dominante filiación fantástica; otra, la citada *La tierra prometida,* es realista urbana y revela frialdad y desconexión del autor con esa temática. Ha escrito Angell algunos cuentos cortos, publicados en suplementos literarios, como *De las moscas,* que comprueban su vena auténtica de escrupuloso rigor humorístico. Cuando Angell no hace concesiones al lector medio, consigue logros estimables.

Dominados inexorablemente por la avasallante influencia de Kafka, los cuentistas en la línea fantástico-metafísica no han aportado todavía una obra de relieve personal. Ocurre como si les poseyera y paralizara ese trémulo universo de angustia metafísica hasta aniquilarle la inspiración. Luis León Herrera fué uno de los primeros lectores de Kafka y ha estudiado la obra narrativa del meláncolico checo con preocupación. Felipe Buendía, kafkiano de obra y vida, persigue en cuentos que acusan debilidades formales la concreción de esa rara atmósfera sonambúlica y absurda. Carlos Mino Jolay, en su tomo de cuentos *La escoba al revés,* que hemos leído en pruebas de galera, de pronto alcanza aciertos inesperados de imaginación; pero lo limita su rudimentaria técnica narrativa y su carencia de nobleza estilística.

La huella de Borges es capital en la definición del grupo de los estilistas. El genio del escritor argentino ha impuesto sus moldes sintácticos y su personal repertorio de adjetivos como una marca de fábrica indeleble, en gran parte de la nueva narrativa argentina, mexicana y peruana, en este caso. En algunos escritores, como Manuel Mejía Valera, la presencia borgiana se atenúa para dar paso a una prosa macerada en Gracián, prosa castigada, depurada con rigor, libre de conjunciones copulativas y artículos determinados. *Lienzos del sueño* trasunta la preocupación formal de Mejía Valera, así como su búsqueda de nuevas fuentes de fantasía (personajes bíblicos, esotéricos narradores ingleses). Luis Loayza está dotado para realizar una obra que supere a sus previos ejercicios borgianos y sus pastiches a la

manera de Katherine Mansfield. José Miguel Oviedo ha ensayado el cuento de tema realista y cepa borgiana. La juventud de este grupo de estilistas y la firme vocación literaria de cada uno de ellos incitan a confiar esperanzadamente en sus frutos futuros. A medida que maduren —siguiendo el curso natural de toda auténtica vocación literaria— se independizarán de influencias y así podrán construir obra personal y memorable.

Quizás un prurito de rigor generacional nos impulsa a considerar en grupo aparte a los narradores que, por su edad, no son exactamente contemporáneos de los escritores más jóvenes, pero que en producción se mantienen paralelos a éstos. En realidad, la razón de su distanciamiento es de orden estilístico. A espaldas de las innovaciones técnicas en que se ejercitan los nuevos, continúan escribiendo bajo los moldes del naturalismo décimonónico o del regionalismo de principios de siglo. Permanecen fieles a los viejos maestros en la pleitesía al paisaje nativo, en la elemental estructura psicológica de los personajes, en el estilo de narrar. Algunos (como Enrique López Albújar) continúan escribiendo como se iniciaron en su mocedad narrativa. Otros (como Francisco Vegas Seminario), a pesar de que empezaron a publicar a principios del 40, sienten su temperamento más próximo al *ancien régime* estilístico y temático y, en cambio, no se hallan afines a las tendencias experimentales anglosajonas. Y por cierto, no faltan los que, bajo esas pautas, ya no tienen nada que decir y se revuelven en el pintoresquismo y el amaneramiento descriptivo. En conjunto, este es un fenómeno que se puede advertir en el panorama de la narración hispanoamericana. Rómulo Gallegos, Eduardo Barrios, Manuel Gálvez, Enrique Larreta y otros clásicos de la novela americana contemplan nostálgicamente cómo sus obras se rezagan ante el ímpetu de las nuevas corrientes. Algunos continúan escribiendo con el propósito secreto de no perder el paso. Pero cuando la identificación con la nueva manera no es genuina, los intentos son infructuosos. Preferible es admirar a los clásicos regionalistas en su vieja salsa, con sus valores intactos, resistiendo invictos los embates de las modas literarias.

Nada nuevo ha incorporado López Albújar a su obra posterior a *Cuentos andinos*, *Matalaché* y *Nuevos cuentos andinos*. Entre esas obras posteriores recordamos el libro de cuentos *Las caridades de la señora Tardoya*, ejercicio menor en comparación a los cuadros vigorosos de los relatos andinos. Ahora, en su serena y digna ancianidad, don Enrique López Albújar ha hecho méritos más que suficientes para figurar sobresalientemente en la literatura peruana.

En 1945, bajo el padrinazgo literario de Ventura García Calderón, inició Francisco Vegas Seminario una actividad narrativa que no cesa

y que ya a estas alturas se erige como una de las más fecundas y provechosas de la novelística peruana. El campo y la ciudad, los conflictos sociales agrarios y los urbanos, los estoicos campesinos piuranos y los ladinos politiqueros, los caudillos militares de ayer y los oportunistas dirigentes de hoy, se suceden en la obra de Vegas Seminario, conformando un vasto fresco de la sociedad peruana de siempre. Tal es la ambiciosa diversidad de los temas que Vegas aparenta haberse trazado un plan narrativo similar a la comedia humana de Balzac o a los episodios nacionales de Pérez Galdós. Si se inició a la sombra del regionalismo en *Chicha, sol y sangre* y *Entre algarrobos*, con *El honorable Ponciano* y *El retablo de los ilusos* ha practicado un realismo de clara intención social. A su entusiasmo se debe la saludable resurrección de la novela histórica (despreciada por los narradores peruanos contemporáneos) en *Cuando combatían los mariscales* y, recientemente, en *Bajo el signo de la mariscala.*

Animado por García Calderón, su compañero de misión diplomática, Vegas Seminario editó en París el tomo de cuentos *Chicha, sol y sangre.* Allí recoge cálidas estampas rurales de Piura, su ciudad nativa, que le muestran como un conocedor sagaz de la psicología del hombre del campo. *Taita Dios nos enseña el camino* es un relato de composición cuidadosa y original desenlace. Preludio de su novela *El honorable Ponciano* es aquel cuento en que narra las pintorescas peripecias de un general retirado que sueña fantásticamente con el golpe revolucionario que le encaramará en el poder y la gloria. Es magistral la estampa de este perpetuo e inocuo conspirador, personaje vivo de la galería prototípica de caudillos folklóricos. A este volumen siguió otro de relatos cortos, *Entre algarrobos,* en el que Vegas prolonga su fervor por los humildes trabajadores del campo piurano. En su ciclo de narraciones ambientadas en el agro piurano lo más logrado es la novela *Taita Yoveraqué.* Aquí Vegas caracteriza a uno de sus más vigorosos personajes, el campesino Taita Yoveraqué, encarnación del hombre expoliado por la injusta organización feudal de la tierra y la alianza aborrecible del terrateniente y los leguleyos prevaricadores. Taita Yoveraqué y Rosendo Maqui, el comunero de *El mundo es ancho y ajeno,* de Ciro Alegría, encarnan, con rasgos perennes, en la novelística peruana la sustancia egoísta del labrador humillado y ofendido por una estructura agraria egoísta e inhumana. *Tierra embrujada* es un viaje por las regiones de la superstición y la ignorancia pueblerinas. En esas latitudes, donde las pasiones primitivas abrasan como el sol inclemente que las calcina, el hombre civilizado, educado en la ciudad, a veces cede al influjo de esa atmósfera sensual y milagrera y se pierde en el alcohol, la lujuria y el desvarío provocado

por pócimas extrañas. Tal es la tesis que se desprende de *Tierra embrujada.*

El honorable Ponciano es una obra de evolución en la narrativa de Vegas. Evolución del campo y sus personajes representativos a la ciudad moderna, a la capital de las intrigas políticas. Evolución, sobre todo, en la configuración del personaje, que ya no es el campesino explotado, sino el pícaro de marca mayor que se abre camino en la jungla de las ambiciones políticas, sin escatimar ningún género de inescrupulosidades. Untuoso, repulsivo, adulador, amoral, el perpetuo diputado dibuja en esta novela a un personaje enraizado todavía en el tinglado social peruano. En este período de novelas de ambiente urbano y crítica social continúa en segundo lugar *El retablo de los ilusos,* novela debilitada por sus personajes obvios, excesivamente prototípicos y su preocupación de contrapunto social demasiado visible desde los primeros renglones.

El ciclo de las novelas históricas lo constituyen *Cuando los mariscales combatían* y *Bajo el signo de la mariscala,* recién editada. *Cuando los mariscales combatían* seduce por la visión íntima que ofrece Vegas Seminario de la personalidad de La Mar y la tumultuosa época en que le tocó gobernar. Vegas le quita los dorados entorchados al caudillo y lo muestra tímido, irresoluto, sentimental, humano en una palabra.

Una amalgama de virtudes y limitaciones naturalistas y regionalistas constituye, a nuestro juicio, el rasgo característico del estilo narrativo de Vegas Seminario. Como los naturalistas, Vegas toma los personajes de su medio social auténtico y los ofrece sin retoques literarios, sin afeites, casi sin elaboración. Pero, igualmente como los naturalistas, tiende a la selección de personajes prototípicos: el bueno-bueno, el malo-malo, cuya estructura anímica carece de matices y de evoluciones. Nada sabemos de la vida interior de sus criaturas, más allá de los rígidos contornos psicológicos que le asigna desde el principio el narrador. En esto Vegas es presa de la inhibición anímica que no lograron superar los naturalistas en sus creaciones humanas.

Los relatos de Vegas son con frecuencia sofocados por la sequedad descriptiva de su prosa, desvaída y convencional en su proyección estética. Sin embargo, la limitación de sus recursos expresivos resulta una virtud frente a los caudalosos desbordes de la prosa pseudopoética de los regionalistas. Si Vegas tiene puntos de contacto con el regionalismo tradicional es por la temática y los personajes, pero de ninguna manera por los medios expresivos. De todos modos, sus relatos ganarían con el acrecentamiento formal de su prosa, siempre y cuan-

do tenga presente el riesgo de la borrachera verbal que en algunos regionalistas llegó al *delirium tremens* estético.

Narrador natural, Vegas construye sus relatos sin efectismos técnicos. Procede por una acumulación progresiva de episodios que pocas veces conoce interrupción. En ocasiones recurre al procedimiento barojiano (*Cuando los mariscales combatían*) de relatar siguiendo el curso de papeles o memorias dejadas por el personaje central. Técnicamente es siglo diecinueve de punta a punta. Pertenece a la familia de narradores amenos, briosos, de fácil lectura. Vegas no tiene rubor de declarar que prefiere a Eça de Queiroz antes que a Faulkner. Esta sinceridad para consigo mismo, esta lealtad con su temperamento narrativo, es una lección que muchos jóvenes deberían tener en cuenta.

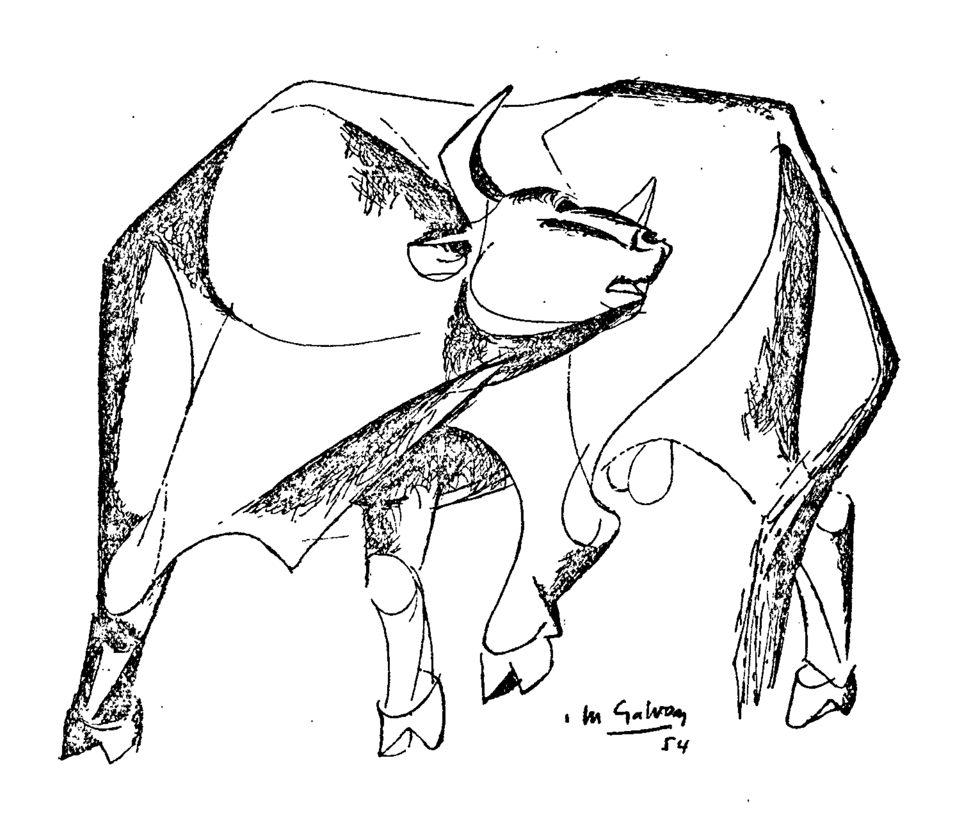
Fernando Romero, en *Doce novelas de selva* y *Mar y playa,* alterna escenarios selváticos y marinos en sus cuentos de raíz trágica. A veces se embarca en el riesgo de injertar modismos regionales en los diálogos de sus criaturas y el resultado es una farragosa mixtura dialectal. No rehuye el tratamiento de situaciones revulsivas, dignas del ecuatoriano Icaza. Romero es veraz, intenso, dramático en sus mejores momentos. Los lugares que describe los conoce palmo a palmo; de allí el sabor de autenticidad de sus mejores cuentos.

Cuando los conocedores de la selva peruana leyeron *La serpiente de oro,* de Ciro Alegría, comprobaron que éste no había escrito todo lo que se puede escribir acerca de nuestra porción de infierno verde. La lectura de *Selva trágica* y *Sangama,* de Arturo D. Hernández, acentúa esa insatisfacción. Supérstite del regionalismo pintoresquista, Hernández ha pintado la selva con la paleta rosa de un retratista al pastel. Pero no con los colores románticos de W. H. Hudson. Está más en la línea de José Eustaquio Rivera, aunque no tiene el impulso dramático del colombiano. Hernández escribe con la obsesión de espantar al lector con cuadros de alimañas espeluznantes. Esto explica su éxito de librería en Europa. Hay que reconocer, por encima de sus defectos de forma, su ímpetu febril de narrador de aventuras. Es sencillamente avasallante. Cuando captura al lector (no precisamente del tipo intelectual), éste no abandona el relato hasta no enterarse qué le sucedió al héroe ante el ataque de centenares de boas o de los fieros nativos. Hernández es fundamentalmente un novelista de aventuras. Si hubiese nacido el siglo pasado sería un clásico del género como Edgard Rice Bourroughs. Pero infortunadamente vive en esta época en que críticos inoportunos se fijan en el estilo y en otras cosas igualmente detestables.

Extraño caso de amor, No se suicidan los muertos y otros títulos

más son los hitos que escalonan la vocación narrativa del destacado periodista Esteban Pavlevich. De su obra distinguimos *No se suicidan los muertos,* narración apasionante y agriamente crítica de la personalidad embozada de un señor feudal de horca y cuchillo, disfrazado de revolucionario populista. Los sucesos de que da cuenta, con partida de verismo, son escalofriantes, inusitados en pleno siglo veinte. *Extraño caso de amor* hace honor a su lema y desarrolla una historia con visos de morbosidad erótica. Pavlevich es narrador apasionado; pero su fuerza se ve constreñida por una prosa excesivamente recargada y artificiosa para su *tempo* narrativo. Una exhaustiva poda verbal pondría a Pavlevich en condiciones de crear relatos superiores. Es preciso que se desprenda del preciosismo regionalista y que tienda a una mayor economía de adjetivos e imágenes.

Mario Castro Arenas.
Baquijano, 745.
LIMA (PERÚ).



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

CINCUENTA AÑOS DE POESIA ESPAÑOLA (1850-1900) (1)

José María de Cossío ha dado fin a un trabajo fatigoso y necesario: historiar y poner en orden un período poético de medio siglo. Antes de nada queremos dar unos datos objetivos sobre su nueva obra. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)* consta de dos tomos de 16,5 por 23,5 cms., de 730 páginas el primero y 726 el segundo. Tiene una "Nómina incompleta de escritores que publicaron versos durante el período que estudia este libro", que pasa de los 1.300 nombres, con noticias biobibliográficas de interés. La "Bibliografía de los poetas del período 1850-1900" comprende título, fecha y lugar de la edición de cerca de 1.000 autores. El "Indice de las revistas y periódicos citados en la obra", y la página donde se mencionan, recoge 215 títulos, algunos, como los de las obras de los poetas, de un gran interés por lo inocentes, ambiciosos o estrafalarios. (Dime cómo nombras y te diré quién eres y hasta qué eres. Porque hay palabras que son de un tiempo, de una época de la vida, de una sensibilidad y hasta de un barrio.) El "Indice alfabético de nombres" abarca a millares de ellos.

El estudio de Cossío, como se ve, es un esfuerzo de años. La impresión que resalta más al concluir la lectura de este libro es que Cossío no copia, como tanto erudito de tercera mano: ha leído uno por uno a los poetas de que habla, y juzga por sí mismo, de donde le viene al trabajo su fuerza, su autenticidad, aunque no siempre compartamos su criterio. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)* no es un libro arrebatado, sino demorado, gustosamente hecho, sin prisa ni alocamientos. Podrá estar equivocado o no en los juicios, mas nunca habla por hablar, frívolamente, como tanta cotorra del *copio, as, are*. Por favor, amigos: vamos a escribir de lo que sepamos, de lo que hayamos leído, de lo que sintamos honradamente, porque este es el único camino del acierto. Seremos más o menos, pero verdaderos. Por eso no habrá más remedio que venir al libro de Cossío, si no a compartir criterios o valoraciones, a informarse. Cossío ha ido a la fuente —a los periódicos y revistas del tiempo, a los libros originales— y, por lo mismo, ha acertado: por trabajar sin recurrir a lo hecho

(1) José María de Cossío: *Cincuenta años de poesía española* (1850-1900). Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1960.

o a repetir el juicio ajeno. Así, puede disentir en ocasiones del criterio de hombres como Valera, Menéndez Pelayo o *Clarín.*

En la "Introducción" nos dice el autor: "Pretende este libro exponer el panorama poético del período de tiempo al que sirven de hito las fechas de 1850 y 1900. En la primera de ellas ha dejado de ser el romanticismo una tendencia militante, y en la segunda ha hecho su aparición el modernismo, que será cauce de nuestra poesía en los primeros decenios de nuestro siglo." La cita de Valera —1854—, recogida por Cossío, es muy aclaratoria: "El romanticismo... no ha de considerarse hoy día como secta militante, sino como cosa pasada y perteneciente a la historia. El romanticismo ha sido una revolución, y sólo los efectos de ella podían ser estables."

Los cincuenta años que trata Cossío están signados por el positivismo filosófico, que da el naturalismo literario. El autor considera que su libro tiene la novedad de haberse "acercado con humildad y respeto a estos poetas", posiblemente menospreciados porque los problemas del hombre actual son otros y distintos los procedimientos de expresión de una nueva sensibilidad. ¿Mejor, peor? Ese es otro asunto. En principio, diferente. Tal vez por andar metido en mi tiempo, yo considere que es mejor la poesía española de los sesenta años del siglo XX que la de los cincuenta de fines del siglo XIX en bloque. Esta *actualidad* puede quedarse opaca —casi siempre se torna si no tiene llamada y emoción más allá de lo maravilloso fugitivo— en cuanto cambie la percepción del lector, el otro elemento y destinatario del poema. Hay que tener un conocimiento y una erudición que no poseen todos los leyentes, para recrearse con lo arqueológico. Y aquí surge una gran cuestión: el poema que no tenga las claves en sí mismo se hará hermético, para iniciados, se particularizará, terminará siendo inabordable. Es humano confundir nuestro tiempo con lo permanente, si bien ingenuo. ¿Qué debe tener el poema para ser *eterno,* quiero decir, un poco más perdurable? Necesidad y humildad más que artificio y moda. ¿Pero cómo se consigue *eso?*

Algo tenía aquella poesía para suscitar adhesiones y memorabilidad. Los críticos —y practicantes— poéticos del tiempo se llamaban Francisco de Paula Canalejas, Juan Valera, Manuel de la Revilla, Marcelino Menéndez Pelayo, José Ixart, Leopoldo Alas... Indudablemente eran hombres de talento y no carecían de alta sensibilidad estética. ¿Qué ocurre para que no siempre concordemos? Quizá la inteligencia no da la misma altura en todos sus empeños. ¿Somos específicamente inteligentes —los que lo sean—, no del modo total, sólo posible a los genios? ¿Varía la sensibilidad como las costumbres y hasta la moral

ética, jurídica, política, diplomática? ¿No tendremos nuestra parte de razón todos, y ahí está la tragedia y la posible solución? ¿Galileo, Newton, Einstein..., no postulan —y no digamos los filósofos— *su* explicación del mundo, que no acaba de ser la definitiva, y quizá ni falta que hace?

Lleva razón Cossío cuando escribe: "Lección de humildad nos dan tantos cambios en la evolución de la poesía y el deslucido papel que ha correspondido siempre a quienes se han creído en la posesión del secreto poético." Cossío posee autoridad para decir tan cautas palabras, porque conoce muy bien la poesía española de todos los tiempos y no es ajeno al movimiento poético de la generación de la Dictadura, la más experimentadora de nuestra historia poética. Por eso tienen interés su juicio y su trabajo. Cossío entiende la poesía actual, no está parado en Rubén, en Machado o en Aleixandre, Alberti, Lorca, Guillén o Dámaso. Es decir —y esto tiene su trascendencia a los efectos de valorar un libro—, no va con prejuicios, sino a buscar honestamente lo que hay y a proclamarlo según su leal saber y entender. Y en los poetas que estudia *también* hay poesía. ¿De otra clase? Naturalmente: por eso no todo es lo mismo. Se puede asegurar que, de un modo u otro, esa poesía que se rechaza o se puede negar en nombre de teorías o niveles históricos está subsumida en la poesía actual, como la poesía de nuestro tiempo andará en los cimientos de la futura. La vida es tradición, entrega, fluencia o se queda en desatino. Lo demás, en arte, es programa. Y cantan los poemas, no los manifiestos o los buenos deseos.

No creo que "al ripio en verso ha sustituído el ripio en prosa, porque prosa poética es lo que hoy se cultiva". Puede ocurrir que el versolibrismo ampare —como la rima y el ritmo mecánicos— a quienes no son poetas. No me explico por capricho la aparición del verso libre, sino por necesidad de salir de unas formas asfixiantes convertidas en mera técnica repetible a cabeza fría. La poesía se nota en el verso libre quemante y con sangre tanto como se percibe el eco en el vacío de las formas desustanciadas. El versolari, el improvisador —y menos el ripiolari— no es el poeta. Entiendo que el espíritu sopla donde quiere —verso libre o medido—, porque la calentura no está en la ropa. ¿Que por ese procedimiento es difícil la estabilidad, el conocer los límites? Exacto. Y ese es uno de los dramas y grandezas de todos los tiempos. También la desintegración del átomo ha liberado una energía maravillosa que ahora nos esclaviza y aterra. No todo verso libre es malo ni cualquier poema medido y rimado, bueno, y al revés. Tiene que tener poesía, eso que no sabemos bien nadie en qué

consiste, pero que detectamos en cuanto se presenta, como advertimos la distancia que hay entre feminidad y zorrería. Es cierto que el ritmo y la rima hacen más memorable y comunicable al poema. No lo es tanto que la poesía actual rehuya la anécdota y el concepto e incluso compromisos más temporales, ya que en mucha parte es épica, narrativa y no aspira al lirismo total del arte puro y evasivo, del despreocupado del contorno histórico. La poesía actual es una poesía rehumanizada y remolarizada, cuyo tema es el hombre, su vida en sí y en el mundo —y sus sueños—, su deseo de solidaridad. Creo que el acento no recae en diferenciar por lo externo la prosa del verso, sino en tomar el pulso a la tensión, porque la palabra se diferencia por nacer en un clima u otro. Puedo asegurar que la generación actual de poetas españoles en activo, no desprecia en conjunto y totalmente el pasado poético y menos la lírico décimonónica, ya que tiene sentido de la historia: tradición y continuidad. Lo que pasa —en general— es que la poesía del XIX es más palabrera, lo que ha permitido a la actual una mayor economía expresiva, un afán de destopicar temas. Quizá sea menos ingenua —estoy generalizando— que la poesía de nuestros abuelos, mas no es ajena —aunque se entienda de otro modo— a las preocupaciones sociales o políticas y mucho menos a los sentimientos patrióticos, familiares u hogareños. El siglo pasado no cantaba —en el encrespamiento romántico— a la esposa, a la familia, a la patria, con más amor y conocimiento que mi generación. Con mucho fuego plantea su posición Cossío, para acabar con unas nobilísimas afirmaciones: "Escritas quedan estas palabras, y la posteridad, una posteridad que no conoceremos ni los de mi generación ni los que forman en la última de hoy, pronunciará su sentencia, sentencia tampoco definitiva, escrita en el agua movible de la corriente del tiempo, que si no resuelve un pleito, que ninguna necesidad tiene de ser resuelto, aunque sí de que constantemente sea promovido, legitimará este concepto de la poesía y confirmará el que, como dije, la poesía es incapaz de progreso aunque sí de variaciones en los modos."

Ante la selva de materiales acarreados, Cossío nos dice: "La exposición de la poesía de un período tan breve, como la que me propongo, puede hacerse con una docena de nombres significativos, y puede quedar sin hacer con millares de ellos que se susciten." El autor ha adoptado el método expositivo, presentando una serie de monografías y notas que permitirán una síntesis, ya implícita en la obra. El propio Cossío escribe: "Yo mismo he pensado a veces en extraer de él [del tratado que ofrece] la historia compendiosa de este período poético..., pero el cariño a una obra fatigosa y exigente, a la que he

dedicado tantas horas, me ha impedido volver sobre ella para condensarla y sustituirla con un resumen." Consciente de sus fuerzas, sus pretensiones y sus logros, Cossío sabe que ha allegado casi todo el material necesario para entender a fondo la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX. "Tengo, pues, la convicción de que, aunque no haya acertado a trazar la historia de la poesía de esos cincuenta años, lo que es muy probable, he proporcionado la base al que quiera y sea capaz de hacerla." Yo estoy seguro de que la historia de la poesía española de 1850 a 1900 la ha escrito Cossío con suficiencia y honestidad, y ese es el gran valor de su libro, aunque se pueda discrepar de sus valoraciones y aprecios. Este estudio no escamotea al lector los hechos objetivos, para que pueda juzgar por cuenta propia: ordena la maraña de nombres, libros y publicaciones, pavorosa, como hemos visto estadísticamente.

Cuatro momentos se pueden delimitar en la cincuentena estudiada. "El primer momento es el de la evolución o tránsito del romanticismo, aún vivo o latente, a concepción de poesía más realista o conceptual, o sinceramente lírica." (Primeras decenas posteriores a 1850.) El segundo momento "está vinculado a la originalidad, de fabulosa repercusión en este período, de la poesía de don Ramón de Campoamor." (Poeta de gran poesía en los demás —no es absurdo hablar de Antonio Machado—, aunque le perjudicó la abundancia, el no saber sensibilizar siempre el concepto. En Campoamor había un ensayista de rango ahogado por el ambiente, y tuvo que ir al verso. Al margen de posturas, la verdad es que en cuanto a memorabilidad, Campoamor es un poeta envidiable.) El tercer tiempo lo constituye "el influjo heineano en la poesía de este tiempo". El máximo valor es el maravilloso Bécquer, el "huésped de la niebla", el poeta de su tiempo con más futuro, como prueba el que esté hoy vivo y operante. "En esta parcela, la más selecta, sin duda, del campo que exploro, hay precedentes e imitadores valiosos, a más de la huella difusa en poetas al parecer distantes." El cuarto momento está representado "por don Gaspar Núñez de Arce, y tanto él como los que le siguen participan de las inquietudes filosóficas de su tiempo y de la vocación conceptualista que parece también característica de él". ¿No será ésta una manifestación de la constante barroca y conceptual, tan española, y de su raíz moral? En otra parte, hablando de Trueba —*Antón el de los cantares*— escribe Cossío, para explicar el contagio de simpatía de este poeta popular y limpio: "La belleza moral es una cualidad artística." A un español le da cierta vergüenza íntima hacer lírica pura, sin implicarse el hombre en la obra con su interrogante dramática de ul-

tratumba y su desgarramiento del límite. Por eso hay tan poca lírica, estrictamente hablando, en la poesía española: no nos va el juego, el marginalismo.

Un ejemplo de conciencia poética hoy vigente —es de 1849, hace más de un siglo—, que recogemos para demostrar que no hay temas poéticos estrictos, sino tratamientos, es el de Ventura Ruiz Aguilera, que sigue en esta especie de manifiesto a Salvador Bermúdez de Castro: "La tarea... de los poetas modernos —prólogo a su libro *Ecos nacionales*— no debe ser otra cosa que estudiar el espíritu del siglo; conocer la sociedad en que viven; investigar qué vicios la corroen y qué virtudes la honran; examinar la justicia o injusticia de las aspiraciones que se manifiestan ahora más que nunca en toda asociación; para que de la unión de todos estos elementos esparcidos y diversos, del conjunto de tantos y tan variados objetos, resulte un todo claro y preciso, que será un traslado exacto de la fisonomía del pueblo, del gran carácter social, o, lo que es lo mismo, la copiosa fuente de donde han de tomar los poetas sus inspiraciones." Cossío apostilla: "El asignar tal tarea a los poetas provenía del estado del mundo en transformación." (Estado que parece el permanente, porque de no tener una cabeza muy clara, enloquece lo que hoy nos pasa.) Y a continuación cita estas palabras del salmantino Ruiz Aguilera, que parecen de nuestros días, y que dichas ahora provocarían polémica: "Toda poesía, toda literatura europea, deben sufrir una transformación que esté en armonía con las transformaciones que se verifican en los pueblos del antiguo continente, que son los que marchan a la cabeza del progreso humano." ¿Qué pensaría el poeta si se asomase a nuestro tiempo y viese cómo se ha ampliado el mundo, lo chica que se va quedando Europa y hasta la Tierra? ¿Qué diría del juicio, demasiado tajante que de él estampa Valbuena Prat: "En general ramplón y de un patrioterismo barato, posee una cierta emoción, especialmente en las composiciones íntimas." Si la teoría —o estética— de Ruiz Aguilera fuese buena y sus versos no tanto o francamente malos, se probaría una vez más la diferencia entre los programas y las obras. Si el juicio fuese ligero, estaríamos ante otro caso de hablar alegremente de lo que no se conoce, de leer a caballo o de falta de respeto al prójimo. Por eso —y por más razones—, la revisión y ordenación de Cossío tiene gran valor. He aquí lo que escribe respecto a Ruiz Aguilera: "Ha de ser recordado en la historia de la poesía española como uno de los casos de esfuerzo más eficaz y fecundo para aproximar la poesía al tono popular hasta conseguir que el pueblo no la rechace como extraña." En cuanto a *Elegías,* afirma: "Deben hacer épo-

ca, no ya en la poesía de este tiempo, sino en la poesía castellana de cualquier época." Y con gran sensibilidad explica cómo el tono elegíaco sencillo, íntimo, sin la teatralería antigua, supone un cambio radical en la lírica: "Cuantos han hablado de este libro de Ruiz Aguilera han notado, es cierto, su sencillez y su sinceridad no buscadas, pero no sé si se ha subrayado lo que esta sencillez en este tema tenía de singular y revolucionaria, lo que es encontrar en este tiempo el primer caso de lirismo que deba su intensidad a su misma pobreza de medios retóricos", a la verdad del sentimiento. Lo mismo ocurre con la poesía hogareña de Vicente Wenceslao Querol, que luego retoña genialmente en Unamuno —otro hombre de fundamento moral— y llega a nuestra hora en nombres de los que quiero destacar a Leopoldo de Luis en su libro *El padre,* o en poemas a su hijo, de lo más noble y verdadero de nuestra poesía de hoy. En definitiva: que no se puede cantar en serio sino lo que se vive y duele. (Y se sabe expresar, es obvio.) Lo demás es evasiva sin evasión. Naturalmente, un tema, por alto que sea, no confiere calidad por sí. Es preciso que el sentimiento, la expresión y el entrañado ideológico se armonicen en el poema. A veces, el tema malogra a un buen creador, como ocurre con la pintura de historia, que achabacana —pictóricamente— a magníficos pintores. ¿Hace falta una sensibilidad previa, que ya no depende de razones —inspiración, ¿por qué no?—, para tocar un tema u otro? ¿Por qué a unos se les regala lo que a otros se les niega? Aquí ya pisamos tierra alucinante de misterio.

Los cuatro puntos antes enumerados delimitan el esquema del libro de Cossío. Mas la vida se escapa de los esquemas, que cuando menos, nos sirven como ejes de marcha. Hay poetas que se salen de esas normas o que participan de todas las tendencias capitales. Existen tipos de poesía que no caben "en tan lógica organización", a los que se les dedica apartado especial, llegando a las organizaciones regionales y aun locales, a fin de presentar un panorama completo. En verdad, es difícil que se le haya escapado un poeta importante a Cossío. En cambio, nos presenta a muchos desconocidos para nosotros, algunos del mayor interés. Por ejemplo, el jiennense Juan Antonio Viedma (1831-1869), autor de *Cuentos de la Villa,* del que dice Cossío: "Este libro dignísimo de reimpresión, tanto por el placer que puede proporcionar su lectura como por las enseñanzas que de ella pueden venir, tiene importancia grande en la temática madrileña, pues en ella es pieza capital y de él puede decirse que arranca la creacción de un ambiente histórico-madrileño que Julio Monreal en prosa y Antonio Hurtado en sus romances han de continuar inmediatamente, y ha de tener imi-

tadores y entusiastas y llegar hasta nuestros días. Será discutible su autenticidad, pero no su encanto."

El estudio de Cossío comienza con un recuerdo a Zorrilla, superviviente del romanticismo, fantasioso y legendario, para dar paso a una poesía —no la de los epígonos románticos o los anacrónicos rimadores de tópicos— de carácter filosófico y social, en lo medular. Así como Zorrilla está desplazado en el *naturalismo* y es, sin embargo, precursor del *modernismo,* la poesía de los cincuenta años que trabaja Cossío es una antigualla en el modernismo y antecedente en la preocupación de la poesía actual en cierta medida. Citemos a Eusebio Asquerino, que canta a "Lincoln" y a "El obrero", y dice, creemos que con cierta congruencia: "He consagrado un tributo vehemente y constante al progreso y a la libertad." Temas poéticos, pues nosotros no creemos en temas, sino en tratamientos. Ahí reside la disidencia: ¿Qué es, hasta dónde llega la poesía? Carlos Rubio y Collet dice del destierro, "mucho desierto", en un verso muy de hoy:

porque mi corazón no habla su idioma.

¿Ha llegado el tiempo desgarrador en que lo mismo no provoca idéntico latido en el corazón? Ahí está la raíz del drama de las épocas críticas, con el ayer inservible y el mañana todavía insuficiente.

Hoy existe mayor rigor expresivo, menos aldeanismo, más conciencia de la fusión de lo sensitivo y lo conceptual, superior conocimiento de la realidad. Me atrevo a decir que el hecho de que se combata tan encarnizadamente a la poesía actual es, ni más ni menos, la prueba de que ha llegado un tiempo nuevo, meridiano dentro de unas décadas, invisible para quienes ya no ven con nuestros ojos. Lo que está pasando en poesía es algo muy importante, y de ahí el encono de los que la niegan: no pueden confesar que ya no entienden, que se han quedado viejos. Y es que a los vanguardistas de hace cuarenta, y menos años, ya les ceden el asiento las muchachas de veinte. O bien: ¿puede cegar la contemporaneidad de tal modo que quienes no veamos resultemos nosotros? En principio, admitido si eso consuela. Lo grave es que no nos vamos a poder esperar unos y otros a conocer la solución. Porque el fenómeno es tan de fondo, que ha cambiado no ya la sintaxis sentimental, sino la gramatical. Y una remoción del verbo, su reordenación, implica un cambio en la semilla: las palabras ya no significan lo que antes, han enseñado su trasfondo, en principio, para inquietar y desgarrarnos, aunque se avecine un futuro más limpio y fraterno, una vida nueva sin yerbajos retóricos ni confusionismo. A esto —la poesía no se considera más que nadie— habrán contribuído los líricos

de modo decisivo. Claro que el tiempo cribará mucho y de modo implacable. Mas siempre, como dice con garbo Cossío al tratar del poeta extremeño Antonio Hurtado y Valhondo: "La lealtad al tiempo en que se escribe es condición imprescindible para asegurarse la estimación futura." Campoamor escribió: "No es posible vivir en un tiempo y respirar en otro." En los casos de sanidad, no en los patológicos, diríamos nosotros. Porque hay una patología del sentimiento curiosísima por hacer: Don Quijote era normal hasta que se le mentaban los libros de caballerías. Si las afirmaciones de Hurtado y Campoamor eran admisibles, ¿por qué negar esa lealtad al poeta de hoy que salta la rima, al pintor que hace abstracto o al músico que se va por el campo dodecafónico o informalista? No olvidemos que Bela Bartok o Stravinski, que Kandinski o Picasso, Maiakovski o Lorca son ya clásicos contemporáneos.

A mí, como a Cossío —como a Marañón, a quien está dedicado el libro que reseño—, me gusta el siglo XIX, que casi se abre con la revolución francesa y se clausura con la primera guerra mundial. Hay un hervor de vida en esta centuria, una temperatura humana prodigiosa. Es el siglo de la lucha por la Constitución en lo político; de la música de Beethoven y Wagner; de la filosofía de Hegel, Comte, Fichte y Schopenhauer; del impresionismo pictórico, cuyo padre es el español Goya. El siglo de lo social —y aun del socialismo: *Manifiesto* de Marx-Engels, Comuna de París—; de la revolución industrial; del colonialismo, y de la ruina del Imperio español. Guerra de Independencia, guerras de América, guerras civiles, guerra en Africa... Constitución del 12 —la *Pepa*— y abolición fernandina. Y hasta República y dinastía extranjera. Y asesinatos políticos —Prim, Cánovas— y anarquía. Caos aparente que más bien era magma histórico en período volcánico, donde había más corazón que crueldad y cálculo. ¡Extraordinario siglo XIX, que ya se va ordenando esforzadamente! Y en poesía, tras la erupción romántica —el canto al Yo—, la melancolía becqueriana, una generosa atención políticosocial mejor intencionada que en el logro poético, que hoy tiene una significación estremecedora de signo y advertencia. ¡Siglo vitalísimo el XIX, del que ha sobrenadado tanto tópico, porque lo mejor se quedó oculto debajo de la faramalla de la historia oficial!

El arranque romántico —Zorrilla— del estudio de Cossío, prueba, a más de que nadie nace *ex nihilo,* cómo la poesía del período 1850-1900 es oriunda del romanticismo, al que niega, como todos los herederos. Rubén cantó: "Románticos somos. / ¿Quién que es no es romántico?" Dicé Cossío: "Algo más importante [que supervivencias de

género] sobrevive al romanticismo, y ello es la liberación de la poesía de reglas convencionales que ha de hacer posible la variedad de tonos y sistemas que hemos de estudiar en la exposición de la poesía en verso que se propone este tratado."

En el capítulo II, dedicado a "La escuela sevillana de poesía", Cossío sintetiza así los caracteres de la misma, que le dan distinción en el tiempo: "Un propósito de lenguaje propio del verso, una devoción por las formas métricas más solemnes y ampulosas, una repugnancia por el prosaísmo verbal." Y estas cualidades herrerianas no son del período, sino de casta, en cierta medida, aunque les vayan mejor a los poetas de la tertulia literaria que se reunía en casa de don Juan José Bueno. En el prólogo a las poesías que publica con don José Amador de los Ríos, en 1839, se dicen palabras que sirven para fechar el declive romántico, con las ya citadas de Valera: "Para nosotros han perdido su significación las voces *clásico* y *romántico* y nos hemos acogido a un completo *eclecticismo,* que, adoptado ya por nuestros más distinguidos literatos, reproducirá con el tiempo la escuela *original española,* que no debe nada a los griegos ni a los franceses." Según se ve, también entonces, como siempre, la poesía estaba en crisis y cuestionada. Una paradójica ley inmutable es que todo pasa, porque crisis es crecimiento a más de ventear futuro por orfandad del pasado. Y porque vivir es cambiar, así como ser dejar de ser cumpliéndose.

"La poesía legendaria" constituye el tercer estudio de *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Escribe Cossío para fijar el tema: "Creo que el estudio más claro y notorio del romanticismo en la época que le sigue es la tradición legendaria. Romances, leyendas, tradiciones, siguen dando materia a los poetas para un género narrativo del que habían dado el modelo los románticos y, en este caso y concretamente, los dioses mayores del movimiento, especialmente el Duque de Rivas y Zorrilla", más atenido a la historia en el primero. Y añade más abajo: "Un matiz me parece significativo en este tiempo. Los románticos pretendían sin duda cantar las glorias de la patria y este propósito le manifiestan reiteradamente. Los poetas posteriores tienen una intención que pudiéramos llamar sin inexactitud, pedagógica: no es sólo el entusiasmo comunicable, sino la instrucción y enseñanza de nuestra historia y de lo más escogido de nuestro pasado." (Aquí, al hilo, Cossío nos da una definición de poesía, que bien puede ser de la romántica o de toda poesía: *un entusiasmo comunicable.* Por ahí van siempre los tiros —desde Platón—, aunque el entusiasmo a comunicar varíe. Dámaso Alonso nos había dicho: "La poesía es un fervor y una claridad." Aleixandre dirá que poesía es comunicación. Si diésemos

un paso más, podríamos afirmar que *poesía es comunión.* ¿De qué? Del mismo fervor, entusiasmo, claridad, esperanza, patria, fe, amor, solidaridad... Y así irían surgiendo los distintos géneros o ramas poéticos.)

Entre los poetas tratados en la sección legendaria destaca el cacereño Antonio Hurtado Valhondo (1824-1878), de quien Hurtado y González Palencia —Valbuena Prat ni le cita— dicen que "en sus leyendas anuló al Duque de Rivas y al mismo Zorrilla, por la galanura, abundancia y colorido de su versificación". Algo excesivo, no absurdo, puede ser este juicio aplicado al autor de *Madrid dramático. Cuadros de costumbres en los siglos XVI y XVII.* Es un poeta de verdadera importancia en su género.

Es muy bueno el capítulo dedicado a "La balada", que Cossío califica como género de transición. La balada, género romántico que en otros países "cumple la misión que entre nosotros los romances o leyendas". Y agrega: "Raro es el poeta que en este tránsito del romanticismo a géneros más conceptuales y realistas no escribe alguna composición con el título de *balada.*" He aquí una justa caracterización del género: "La *balada* en estrofas regulares, y por lo general, aconsonantadas, es género lírico, que como tal trata tanto de sugerir como de narrar, y la narración ha de ser muy breve, procurando encerrar en un cuadrito dialogado, o al menos con algún movimiento dramático, un tema legendario o actual que excite el interés por sus propios elementos narrativos, y al mismo tiempo sirva de armazón o apoyo a una intención lírica. Lo que los *idilios* son en relación con las *églogas* vienen a ser las baladas en relación con las leyendas, y como los idilios en la poesía pastoril, la balada en el legendario es un fruto tardío." Esta apreciación cossiana, tan ponderada, está rebatida injustamente en su tiempo, porque la lucha, la coetaneidad, deprecia —o exagera— el valor de las cosas. (¿Qué no se ha dicho de y contra la "poesía social", entre nosotros, que ahora empieza a llamarse realista —como en el siglo XIX— por su trato con cosas, hombres, problemas históricos más que con ensoñaciones y turrieburnismos?) Así, decía Ossorio y Bernard en su *Novísimo diccionario festivo:*

BALADA. Composición
de todo escritor ramplón;
versos que, fruto del numen,
nada dicen en resumen.
Frito ligero y sencillo,
insípido al paladar,
y, como dice Gaspar,
germánico suspirillo.

(Es obvio que se refiere a don Gaspar Núñez de Arce, la figura que con Bécquer y Campoamor influye más en la poesía de los segundos cincuenta años del siglo XIX... y *ainda mais,* confesado o no.)

En este género destacan Ruiz Aguilera —cuyas *Elegías* tienen auténtica cargazón poética permanente, al que Cossío estudia pormenorizadamente con justicia, y más si se considera el panorama total del tiempo—; Trueba, espontáneo y popular; Selgas y su íntimo Arnao, de tan fino aire lírico, sobre todo el primero, vivo aunque la sensibilidad poética haya proseguido su depuración —o corrupción, según los criterios— y cambio.

El capítulo V se ocupa de "Las fábulas". Quizá las líneas maestras de la fábula sean las mismas desde su origen —¿las fábulas de Basterra son tales, como romances en el sentido tradicional los de García Lorca?—, "lo que ha hecho que este género apenas varíe y que atraviese todas las maneras, géneros y estilos de poesía conservando el mismo carácter y sin que pueda discriminarse, salvo por accidentes o alusiones independientes de su estilo, la época en que se escriben". Para Cossío, "tiene la fábula en sus reglas y carácter leyes rigurosas, tan fáciles de cumplir sin estro como difíciles de aplicar con verdadero sentido poético. Pisa el género los linderos de lo didáctico, pero no debe inclinarse resueltamente a él. El estilo ha de ser llano y familiar, pero no tanto que degenere en punible prosaísmo. La alegoría ha de ser ingeniosa y oportuna, pero no tan patente que desde el comienzo se perciba la intención". A pesar de ello, trata de la fábula en este libro, por razones cronológicas, recordando a don Cayetano Fernández, autor de *Fábulas ascéticas,* que con Miguel Agustín Príncipe constituyen los dos fabulistas más notables del tiempo estudiado.

El capítulo VI, "Campoamor", es uno de los mejor arquitecturados y expuestos de este gran trabajo. Es indudable que algo tiene Campoamor cuando le recuerdan. La memorabilidad es una virtud, aunque la mediocridad tenga más público. Campoamor es mejor poeta en la intención que en el logro. Quizá el exceso de relato —y eso que consiguió hacer una poesía narrativa, aunque muchas veces naufragó la poesía en la narración—, perjudica a sus poemas dándoles melodramatismo operístico. Los "buenos días" del saludo normal están mejor sin música, sin canto gregoriano. Tal vez la falta de testimonialidad irrealizó su poesía, que pretendía realista y era escéptica. (¿El escepticismo es una realidad o una aprensión patológica?) En Campoamor hay un poeta excepcional que se dejó llevar de la facilidad, que degradó su verso, lastrado de vulgaridad, no de *filosofía.* Ahí están los sonetos filosóficos de Quevedo o la poesía cogitativa de Machado y no digamos

de Unamuno. Lo que pasa es que se precisa elaborar poéticamente el pensamiento, templarle a unas presiones de alma que no alcanzó Campoamor. Le falta pasión cordial. Campoamor fué demasiado lógico y raciocinante, por lo que su verso sale frío de la fragua. Y es que el relato anecdótico con presentación, nudo y desenlace, no aguanta la alta tensión de la verdadera poesía, cuya carga afectiva y significante la diferencia de la prosa más que el ritmo o la rima. A Campoamor le sobró para ser un poeta indiscutible escepticismo. Aunque resulte vago lo que afirmamos, por falta de explanación, la poesía es un menester de fe, otra manera de fe. El descreimiento la hiela automáticamente, como la caldea la desesperación o la rabia, que no son desesperanza. Campoamor no creía de verdad, radicalmente, en nada hasta dar la vida. Creía —forma negativa de la creencia— que la maldad del hombre, su pequeñez, no tenían remedio. Campoamor relata desde fuera, sin implicarse en la agonía del poema. A Campoamor no le dolían las palabras, no se moría en el verso: cantaba sin jugarse nada. No cayó en los desmelenamientos románticos, mas tampoco alcanzó esa luz que sólo se da al crucificado, al que no está haciendo retórica, sino sangría, al que no juega y vuelta a empezar como si tal cosa: los actores se levantan después de muertos, mientras los muertos verdaderos no resucitan jamás en la historia, en este mundo. La poesía es implicación, con sentimiento, no marginalidad. A Campoamor le falta dar el gran paso de jugarse la salvación en el poema, de creer hasta el martirio. Ingenio más que espíritu, como decía Juan Ramón Jiménez a Zenobia, de Benavente: descreimiento burgués que todo lo fía en el dinero, los escalafones, la fachada y las buenas formas: apariencia, no realidad. Maragall, gran poeta verdadero, citado por Cossío, escribió: "Campoamor quiso explicar a la gente lo que lógicamente había de pensar de la vida tal como él la veía. Y al explicarla fué inmoral, porque la mostró como vanidad de vanidades, sin contrapeso ideal alguno: vanidad la bondad, vanidad el amor, la gloria, todo, la vida misma en sí, que no vale la pena de ser vivida. Y como todo lo que tiende a deprimir la fe en la definitiva bondad de la vida es inmoral, su obra fué inmoral... Esta propensión a mostrarse escéptico e inmoral en broma fué el genio malo del gran poeta."

Campoamor tuvo espléndida madera de meditador, como lo prueba su *Poética,* tan bien estudiada por Cossío ahora, y antes por Vicente Gaos. El ideal poético que persiguió le expresa claramente de este modo: "el describir poesías cuyas ideas y cuyas palabras fuesen o pareciesen pensadas y escritas por todo el mundo". Y comenta Cossío con acuidad de experto: "Debe notarse esa salvedad, *o pareciese,* ya que

en no serlo y parecerlo es posible que resida el secreto del escritor y aun del poeta."

El capítulo VII, "Imitadores de Campoamor", junto a poetas de quinto orden, citados porque la nómina de Cossío es inmensa, figura el leridano Magín Morera: "poeta verdadero, o al menos está en el camino de los que lo han sido de veras". Hay en su obra, no sólo versos campoamorianos, sino de factura modernista —"Se forma una neblina que recuerda / un campamento entre algodón en rama"—, en su producción castellana. En catalán se expresa más libremente, con mayor personalidad, aunque sea dificilísimo escapar al imperio del gran Maragall, como lo demuestran sus *Hores Lluminoses* y su magistral soneto "Lo Campanar de Lleyda", dedicado al campanario de la catedral vieja. La definición de Morera Galicia, que cita Cossío, está llena de valiosas sugestiones: "La concepción artística sólo es eso, o yo no sé columbrar que sea más que eso: *una idea en estado de sentimiento.*"

Un capítulo fundamental es el VIII, en el que Cossío estudia "La poesía prebecqueriana" y la influencia de Heine, al menos filtrado por la sensibilidad del poeta de Arévalo. En 1857 "aparecían en *El Museo Universal* quince *lieder* de Heine traducidos en verso por Eulogio Florentino Sanz, en cuya propia poesía puede advertirse un cambio de color poético, de tono en lo elegíaco, de atmósfera lírica que preanuncia la nueva poesía". (Se refiere Cossío a la "Epístola a Pedro", de Sanz, aparecida en 1855. Por algo tradujo tan bien a Heine, se enteró de su importancia: por cosensibilidad. Si no, véase el ejemplo, tan aleccionador, que nos da Cossío, cuando reproduce las traducciones del *lied* 51 del *Intermezzo* de Heine hechas por Sanz, por Gil Sanz, por Teodoro Llorente y por Rodríguez Chaves. No es exagerado afirmar que la estancia de Sanz en Alemania supuso para la poesía española, en cuanto al fondo, tanto como la conversación de Boscán con el Navaggero en Granada.)

Sanz "era un poeta auténtico, y al traducir recreaba la composición traducida con el vocabulario y la sensibilidad más refinados", es decir, no se notaba la traducción. Y añade Cossío: "Es indudable que crea un Heine en castellano que, corresponda exacta o aproximadamente al modelo o que no corresponda, forma escuela entre nosotros, y así es el Heine pasado por Sanz el que ha de provocar la revolución lírica que se centrará en el nombre de Bécquer." No se olvide que la frase "revolución lírica" es justísima, tanto, que Bécquer está operando en las raíces de la poesía de todos los poetas hispanoamericanos que le han seguido, incluso en la de quienes le negaran o ignorasen. Aun-

que tienen más renombre las revoluciones garcilasiana, gongorina o rubeniana, posiblemente sea más profundo —es de sensibilidad, no de lenguaje, aunque cada sensibilidad crea su forma— el giro becqueriano. Con Bécquer entra en la poesía algo más que el arte: la vida, el hombre apabullado por el destino, el solidario con el dolor humano, aunque nos cuente su caso universalizado, que es la esencia de la lírica: "la anatomía de las entrañas". (Anatomía o punto de vista, nueva visión del mundo.) Porque Bécquer da la plenitud de Machado, imposible sin él. En el primer sevillano, el verso apea muchas retóricas, humilla la rima rimbombante, asorda el parche asonantándole y carga el acento en el hueso, no en el adorno.

Es muy merecido el trabajo dedicado al madrileño Ferrán y Fornés, "cima del prebecquerianismo", influído por Heine, cuyos poemas conocía directamente o, quizá mejor, en quien la poesía del lírico alemán descubrió lo que realmente llevaba en las ansias. El sentido popular de los cantares de Ferrán es prodigioso. Cossío cita las palabras de Bécquer, prologuista de *La soledad,* libro de Ferrán, que, a su juicio, definen tanto los cantares ferranianos como las *rimas* de Gustavo Adolfo: poesía "natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio toca las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía". Yo me atrevería a proponer para ese "océano sin fondo" el nombre del freudiano subconsciente. Y a que se reparase en esos tres adjetivos tan de nuestro gusto: "natural, breve, seca", es decir, no inventada más que naturalista; breve, pero intensa —la chispa eléctrica—; seca, sin musgo lacrimoso, como nacida de un dolor que no es bisutería, y "desnuda de artificio", sin trampa, con necesidad. Dice certeramente Cossío de Ferrán: "Creo grande su importancia dentro del cuadro que me he propuesto delimitar en este libro. Y su valor significativo es parejo de esta importancia que le atribuyo. Las notas que han de caracterizar la poesía becqueriana están ya definidas y explícitas en sus versos. La corriente no despreciable de poetas de cantares en él comienza y alcanza en él su mayor excelencia."

Entre los prebecquerianos tiene una talla singular Angel María Dacarrete, menos conocido de lo que se merece. (Gaditano, 1827-1904.) Publicó auténticas *rimas* antes que Bécquer diese a conocer la primera suya en la revista *El nene,* en 1859. Las palabras prologales del genial Gustavo Adolfo a los cantares de Ferrán valen para Dacarrete, a quien conoció en Sevilla. Cualquier buen frecuentador de Bécquer e ignorante de la existencia del paisano de Alberti al leer a Dacarrete no dudaría en atribuir sus *rimas* al primero o a un excelente imitador suyo,

cuando resulta que le precede. Quizá ya el alma europea estaba madura para la melancolía después de la explosión romántica, y la manera heineana, o de Bécquer, se respiraba en el aire. Dacarrete debe ser reivindicado y vuelto a la memoria de los tratados literarios y de las antologías. Ni él ni Ferrán figuran en las *Cien mejores poesías* de don Marcelino. Los señores Hurtado y Palencia, en su conocida *Historia de la literatura española,* edición 1940, le despachan como uno más "entre los que de alguna manera reflejaron la poesía de Heine". De Pongilioni —otra revelación para mí— ni se ocupan. Valbuena Prat les ignora en la edición de 1955 de su extensa *Historia,* o Guillermo Díaz Plaja en *La poesía lírica española,* Barcelona, 1937. Don Narciso Alonso Cortés no les incluye en sus *Cien mejores poesías del siglo XIX.*

"La importancia de la figura de Arístides Pongilioni (1835-1882) para nuestro estudio es muy grande. Y ello no sólo por lo considerable y estimable de su labor poética, sino por ofrecerse como comprobación, a mi entender decisiva, del proceso de la poesía sentimental, posromántica, que habrá de condensarse en el nombre de Bécquer. En poeta alguno, ni en el propio Gustavo Adolfo, nos será dado ver tan claramente la evolución hacia esa meta y, por otra parte, la obra de Pongilioni tiene interés sustantivamente poético." Cossío, en otro momento dice de este poeta gaditano, de hermosa cabeza y cuerpo contrahecho, autor de *Ráfagas poéticas,* título del libro que apareció en 1866: "Si antes de publicar sus versos en libro extrañaba el poeta su escasa nombradía, más extraña resulta después de publicar este libro, notabilísimo, del que apenas se ha hecho mérito." Impresionan estos versos de Pongilioni, que el tiempo ha demostrado no ser de un iluso:

Mi siglo podrá ingrato negarme sus laureles,
pero sus verdes ramas, al genio siempre fieles,
si no adornan mi frente, mi tumba sombrearán.

Son deliciosas las muestras del cordobés Julio Alarcón Meléndez (1843-1924), autor de *Sentimientos,* 1865. En estos poemas de ocho versos asonantados, el quinto reitera el cuarto, con gracia y auténtica hondura lírica. Cossío cree que el tono ascético —más pesimista en Bécquer— quizá provenga o sea paralelo al del poeta de Córdoba, quien ingresó en la Compañía de Jesús al año siguiente de publicar su libro.

El capítulo IX está dedicado a Bécquer, único, creciente e indiscutible del siglo XIX. (Por eso dedicamos atención a los discutibles y discutidos.) A más de su particular sensibilidad, incorpora Cossío los estudios últimos y más depurados sobre el genial poeta, como la impermeabilidad de la escuela sevillana —y de Bécquer, que comienza en

ella— al romanticismo. Es fundamental, en lo becqueriano, el estudio del uruguayo José Pedro Díaz, los de Gamallo Fierro y las aportaciones de Heliodoro Carpintero, que aumentan el patetismo de algunas *rimas* al probar su realidad. ¡Qué distancia de doña Ana Girón de Rebolledo, la noble esposa fiel, diligente editora de las poesías de Boscán y Garcilaso a la pobre Casta Esteban!

En el capítulo X encara Cossío a los "poetas becquerianos": "La huella de Bécquer en los últimos treinta años del siglo XIX es mucho más extensa de lo que pudiera suponerse por el número de poetas que incluyo en este capítulo, y tan honda como éstos muestran." Constantino Gil y Luengo, Joaquín Ponce de León, Norberto Guiteras, Rafael Gálvez Amandi, Pedro Francisco Reymundo, Ramón Chico de Guzmán, Juan Manuel Marín, Antonio de San Martín y Luis García de Luna son poetas de *El Museo Universal,* "sede del becquerianismo antes de que se conociera a Bécquer". Entre los muchos becquerianos destaca a Fernando Martínez Pedroso (1830-1892), Ricardo Moly de Baños y Mariano Chacel (1846-1882), cuya "figura humana es más interesante que su labor de poeta". Mariano Chacel, en una época de su vida, fundó un periódico que denominó "Los descamisados. Organo de las últimas capas sociales", y luego otro: "El Pendón. Semanario católico, apostólico, romano". (Claro que es el tiempo en que hay revistas que se llaman "La margarita. Album de las señoritas católico-monárquicas".O *Rosas y perros,* novela de Rodríguez Corica, con prólogo de Bécquer.) Cossío trata, quizá con excesiva benevolencia a José de Siles, "el último becqueriano", muerto en 1911, autor de un libro de bello título, *El diario de un poeta.* Tal vez pensando en su lenidad, escribe Cossío: "Creo que entre todos los que se publicaron imitando a Bécquer con todas sus consecuencias es éste el más fino, acertado y agradable. Me hago cargo de la relatividad de su mérito y aun de su encanto...".

El capítulo XI, sobre "Los cantares", aborda esta forma poética tan característicamente popular, paralela al refrán en la prosa. "Existe el cantar —escribe Cossío— desde los orígenes de nuestra lírica, y en realidad las *jarchas* no son sino cantares de carácter popular traídas en colación en composiciones más extensas como simiente de ellas o cuño de su carácter." A partir de 1861 (fecha de la publicación de *La soledad,* del madrileño Ferrán y Fornés), puede "decirse que la totalidad de los poetas que en este tiempo componen versos y que llena, por tanto, una parcela no poco extensa y muchas veces de interés muy subido en la poesía de la época", componen cantares. En el cantar hay una concentración poética, cuando es memorable y popular.

En este género, que luego ha llenado aspectos culturales más allá de lo poético —lo sociológico, cuando el folklore se convierte en ciencia—, hay que tener en cuenta la colección de la *Fernán Caballero.* Luego, don Melchor de Palau llamará a su antología, haciendo un distingo necesario para proclamar su origen, *Cantares populares y literarios.* No llevaban razón Valera o Menéndez Pelayo al rechazar tan genuina forma poética popular. De los cantares recogidos por don Antonio Machado Alvarez, anoto esta seguidilla, fabulosa de insinuación y gracia, de nobilísima decepción:

Madrecita mía,
yo no sé por dónde,
al espejito donde me miraba
se le fué el azogue.

No creo que nadie sea capaz de superarla. Y se podrían espigar milagros en todas las regiones españolas, como esa increíble definición del amor —ebriedad sin vino, contagio de la gracia— de:

El vino que vende Asunción:
ni es blanco, ni es tinto,
ni tiene color...

Y tiene que ser Asunción —la asumidora—, fresca y juvenil Lavinia, el racimo de oro de la hija del Tiziano en la Salomé del Prado, sólo que llevando en la batea la juventud, la risa y el futuro, no la ensangrentada cabeza del Bautista.

O el cantar gallego que no se puede igualar:

Miña nai, como é tan prove,
cando non tem que me dar,
héncheme a cara de bicos
e despois rompe a chorar.

Cossío estudia en este capítulo principalmente a Campoamor, "de prurito que llamaban filosófico, y que no era incongruente con la vocación sentenciosa del pueblo", y a Ruiz Aguilera, cuya "falta de individualidad relevante causa al par de sus aciertos y de sus limitaciones". Ambos están fuera de la corriente andalucista, que en sus degradaciones "huele a cementerio", como decía Valera, quien no caló en lo popular. Entre muchos poetas de cantares sobresalen Melchor de Palau, Balmaseda, humilde menestral, y Díaz de Escobar, que aún colaboraba en las publicaciones de nuestros años del Bachillerato, al que Cossío llama con humor "el representante más contumaz del género".—RAMÓN DE GARCIASOL.

(Continuará en el número siguiente.)

Se está cumpliendo el primer aniversario de la muerte de aquel gran hombre y gran español que fué Gregorio Marañón. Y en esos doce meses primeros de su definitiva ausencia, periódicos, revistas, libros, antologías han intentado reconstruir esta o aquella faceta de su personalidad; se han celebrado actos necrológicos y de homenaje; se ha memorado entre amigos íntimos, en academias y clubs, o entre sencillos lectores y hombres de la calle, la figura de ese hombre cada vez más admirado y respetado y si no más querido, sí ciertamente aún querido después de su muerte, hondamente querido por todos; ese hombre al que con su agudeza propia R. Pérez de Ayala apellidó "Gregorio el Magno" (1).

La grandeza multicolor de Marañón ha dado materia a médicos, literatos, artistas, catedráticos, académicos de varias Academias, hombres de la prensa, de la cultura, de la historia y de la política.

Y en el reducido lapso de este año se han salvado definitivamente para el futuro un crecido número de rasgos, todos grandes, nobles y aleccionadores, y un buen repertorio de dichos, anécdotas y escritos del que Madrid llamaba amistosamente D. Gregorio.

Como contribución a esta labor, y recuerdo devoto y fiel de aniversario pensábamos recoger aquí un aspecto poco tratado aún por los artículos y los libros que se han ido ocupando del Dr. Marañón, y un aspecto nada cortical o periférico de su personalidad, sino, a nuestro juicio, de los más hondos y arraigados en el alma: su espiritualidad o mejor sus ideas religiosas, ya que en la cortedad de un artículo nos será imposible entrar en las vivencias espirituales, en el modo que tuvo Marañón de vivir la religión. Nos habremos de contentar hoy con recorrer los principales trazos de su ideología religiosa y su sentido de Dios y lo divino.

Esta franja, de enorme importancia en la personalidad de cualquier hombre, cobra en Marañón tal categoría y preferencia que será ciertamente desfigurar su ser auténtico cualquier intento de reconstrucción que la quisiera silenciar. Más aún, es tal la luz que sus ideas religiosas expandían sobre toda su actividad aun como médico, como culturalista, como escritor, que sin ella la evocación del hombre queda borrosa, indecisa.

Entonces se acude a la acuarela, se ponen enigmas, puntos suspensivos, reticencias en lo que hubiera tenido una vigorosa y lúcida

---

(1) R. Pérez de Ayala, en *Homenaje a Gregorio Marañón*. Prensa Española. Madrid, 1960, pág. 81.

explicación sólo con conectarlo con la franca y consciente ideología religiosa de Gregorio Marañón.

Ya comprendemos que un estudio atento y completo del tema pediría un libro entero y no baladí. Ahora, en el aniversario, sólo nos es posible ofrecer estos apuntes.

* * *

Si hay algo que esté precisamente en los antípodas del pensamiento religioso de Marañón es el fariseísmo formulista y el orgullo, o sea, los dos más graves defectos que Jesucristo flageló en su vida como los más opuestos a su Evangelio del corazón enamorado y el verdadero sentimiento fraternal.

Para D. Gregorio, lo más hondo y vero de la religión no era lo exterior, el despliegue aparencial y aun la solemnidad ritual, sino una corriente de simpatía divina que fluye en el silencio y en la soledad. A él, más que las solemnidades en el templo de Jerusalén —al que ciertamente no faltó Jesús con los suyos— le atraía la oración al Padre en el secreto, sin que nadie casi se apercibiera de ello.

Hablando de los cuadros del *Greco,* nos revela la emoción que sentía al verlos "por las recogidas y claras iglesitas de Toledo y de toda España; por esas iglesitas donde no entraban los grandes caballeros ni donde oficiaban los doctos teólogos y los príncipes de la Iglesia; sino las que servían de refugio al fervor simple y gregario del hombre y de la mujer de la calle, al diálogo con Dios de las almas silenciosas y solitarias" (2).

Para Marañón, el ser uno hombre religioso, la vocación religiosa, como él dice —y notemos, para evitar confusionismos, que aquí clarísimamente no habla de la vocación para dejar la vida seglar y hacerse religioso, sino de la vocación general a la religión, al culto divino— "una vocación por antonomasia es... expresión pura del amor hacia un objeto específico y altísimo que nos arrastra a servirla por encima de todo lo demás..." (3).

Ante todo, pues, y de un modo fulminante, para Gregorio Marañón la religión es amor a Dios, entrega verdadera, interior al Amor; es mucho más que las devociones, las prácticas piadosas, los actos del culto; es más que conceptos y creencias: es el fuego divino del amor sentido por dentro. Aquella frase que escribió tan íntimamente en los papeles del devocionario de su esposa, como a hurtadillas, cual billete secreto de enamorado, contiene una magnífica y reveladora verdad:

---

(2) *Elogio y nostalgia de Toledo.* Madrid, 1951, pág. 119.

(3) *Vocación y ética.* Austral. Madrid, 1956, pág. 29.

"Quiero a Dios con pasión" (4). Esa podía ser la definición marañoniana de lo religioso: querer a Dios con pasión.

* * *

Pero también en ambiente del todo evangélico y joaniano, Marañón siente que en la religión entra también el hombre; que no es posible dar culto y amar a Dios sin ayudar y querer al hermano. Para Marañón es inconcebible una religión que consistiera en derretirse de amor ante la Divinidad y adorarla profundamente si después se pasaba indiferente y orgulloso ante la miseria del hombre: su miseria corporal, material, moral o intelectual. Ciertamente que no hubiera sido él adepto de una religión que silenciara el amor del prójimo. Pero en el Evangelio encontró precisamente una osada exaltación del hombre, del hermano —aun del caído, del miserable—, imagen de Dios atormentada quizás y desfigurada, y por eso más estimada por el Padre de los cielos. Y quiso ser él también un fiel hermano de los miserables y descarriados, seguro de honrar con ello más al Señor Dios de la pureza y la perfección.

El clamoreo universal y unánime de todos me eximiría de aducir testimonios, pero no quiero privarme de gozo de repetir unas frases.

Con emoción mal disimulada se identifica con esos grandes hombres que ante la desgracia han tenido un gesto de mayor ternura, de más amor:

"En el fondo yo he visto una inmensa caridad antes que ninguna otra cosa, un inmenso sentido de liberalismo cristiano en Velázquez cuando pone su genio a la disposición de los míseros bufones, desperdicios humanos, con tanto amor como lo rendía a los pies de los grandes caballeros y de los reyes. El bobo de Coria, de cuya horrenda catadura y de cuya simplicidad de espíritu se servían para no aburrirse los frívolos cortesanos, estaba más cerca de Dios que los galanes esbeltos y las grandes señoras con la cara maquillada. Velázquez lo sabía bien. Sin duda este mismo cristianismo, este mismo afán de igualdad de las criaturas ante la divinidad,es el que corre en un temblor de generosa simpatía, por la pluma de Cervantes, cuando nos describe, con mal disimulado amor, los desdichados galeotes enristrados como cuentas de rosario en su cadena" (5).

Y cierto que es el mismo e idéntico cristianismo el que también con mal disimulado amor hace escribir a Marañón: "Pero el ser, en verdad, un gran médico es el amor invariable al que sufre y la generosidad en la prestación de la ciencia, que han de brotar en cada minuto,

---

(4) Federico Sopeña, en *Homenaje a Gregorio Marañón*, pág. 87.

(5) Gregorio Marañón: *Prefacio al Lazarillo de Tormes*. Austral. Madrid, 1950, págs. 23-24.

sin esfuerzo, naturalmente, como de un manantial... Sólo así se es dignamente médico..." (6).

Ni es sólo la conciencia profesional lo que despierta la caridad del Dr. Marañón. Es más bien la miseria y la necesidad del hombre, sea del orden que sea.

Cristo se interesaba igual por los enfermos, por los pobres y los desviados en la vida.

Su religiosidad se ruboriza y sufre sólo ante la idea de un mendigo rechazado: "Muchos, cuando cómodamente leen u oyen esto no se dan cuenta de la tragedia que encierra el mendigar, que es la aventura de pedir, suplicando, lo que no se puede rehusar a nadie y que, sin embargo, está siempre en trance de ver negado por los que menos debieran, con lo cual se suma la amargura moral a la material aflicción, cuando no hay que añadir, además, la bárbara injuria con que las almas rudas envuelven a la negativa" (7).

Y ante las desviaciones morales o ideológicas Marañón no hace una excepción —como no es raro que se haga— y envuelve al desgraciado en la misma caridad tierna y comprensiva. Y cuando no puede más busca piadoso unos posibles argumentos, no para admitir el error —que amó siempre con ardor, la verdad—, sino para dar una mano fraternal al hermano que cayó.

Hablando de Servet, el desgraciado médico quemado por Calvino, escribe este párrafo de hermosa piedad cristiana:

"Y debe quedar también el ejemplo de su rectitud heroica ante la sañuda persecución de Calvino. Si erró en su afán de conocer la verdad, no somos nosotros, los simples mortales, los que le debemos juzgar... Servet está ya juzgado por Dios. Recordamos tan sólo que murió invocándole hasta que las llamas le hicieron callar. Y nos es lícita la esperanza de que acaso en el supremo instante Dios acudió a su llamada y que su alma, con su gloria, salió purificada de la hoguera" (8).

Ante este texto uno piensa, sin poderlo evitar, en la escena del buen ladrón agonizando también en su tormento, y descubre que también fundamentalmente Marañón ha coincidido con el Evangelio.

Es cierto que esta posición de apertura llevó al Dr. Marañón a su tan repetida tolerancia, y que en algunos momentos se hubiera prefe-

---

(6) Gregorio Marañón: *Prólogo a la Antología del doctor Tapia.* Cfr. F. Javier Almodóvar y E. Warleta: *Marañón o una vida fecunda.* Madrid, 1952, página 83.

(7) *Archivum Historicum, S. I.* 49 (1956), 146; con otras citas sobre el mendigo.

(8) *Efemérides y comentarios.* Madrid, 1955, pág. 222.

rido una negativa, un *non licet* o hasta un flagelo como el de Jesús con los traficantes.

Sí; pero si hubo exceso, si tuvo que extralimitarse un hombre —¡cosa tan ineludible a casi todos los humanos!—, él se inclinó al lado del amor, de la comprensión y la caridad, cuando tantas veces nos inclinamos los pobres mortales, precisamente hacia la otra severa parte.

Creo que puede muy bien admitirse como un epitafio lo más bellamente cristiano para Marañón aquella frase de Juan Ignacio Luca de Tena: "Todas sus virtudes pueden resumirse en el aserto de que amó a su prójimo más que a sí mismo" (9).

* * *

Cuando se habla de las ideas religiosas de un seglar, y se citan frases suyas en las que él ha formulado los diferentes problemas religiosos, corremos el peligro de cometer una injusticia. Y es minimizar el sentido material de la frase, analizar al microscopio cada palabra, compararla con la formulación técnica, dogmática o escolástica que emplean los especialistas en este objeto, es decir, los teólogos, los escrituristas, los filósofos.

Pero no debiéramos proceder así. El seglar, cuando habla o escribe de religión, sabe bien que no es un especialista en estudios teológicos, ni pretende serlo por el hecho de escribir o hablar de aquello; él no aspira a dar fórmulas exactas, definitorias, completas, de las verdades de la fe, ni se preocupa por emplear los vocablos técnicos típicos y consagrados. Quiere sencillamente decir a su modo, de ordinario fragmentario y con frecuencia empañado de emoción subjetiva vivencial, algo que le ha sacudido más vigorosamente en esa zona misteriosa y sublime que es lo religioso.

Por eso, si le tomamos la palabra en un sentido riguroso y definitorio nos inquietaremos quizás, porque dice más o menos de lo que técnicamente deben decir las fórmulas de los especialistas. Pero así no podrían hablar nunca más que los especialistas, de medicina, ni de química, ni de economía, ni de política, ni de nada. Pues cuando hablamos de una enfermedad o un simple dolor, los no especialistas empleamos unos términos generales, a veces vagos, inexactos o incompletos para expresar esos fenómenos que sólo el médico explica y formula en todo su rigor.

No olvidemos esta consideración al recorrer los pensamientos religiosos de Marañón o de cualquier otro seglar que escriba sobre religión. Sería, además de una injusticia, una falta de caridad.

* * *

(9) J. Ignacio Luca de Tena, en *Homenaje a Gregorio Marañón*, pág. 76.

La primera idea religiosa de Marañón que se repite hasta la sorpresa, por todas sus obras y en todos los tonos, es su fe profunda, habitual y naturalísimamente profesada siempre. Que ese hombre tuviera unas íntimas creencias en la base de su pensar y sentir religioso, dentro de la noble belleza que eso representa en un hombre como él, aún no tendría nada de especial. Lo asombroso es la repetida profesión de esa fe; la frecuencia con que el Dr. Marañón hace apelación a sus convicciones sobre la trascendencia de la vida, el destino eterno del hombre, la gran realidad del alma espiritual, la presencia de Dios en el hombre y en la historia, la definitiva necesidad para el hombre de anclarse en lo divino, único verdadero puesto del Ser. En un banquete o en el prólogo a un libro de medicina; contestando a un académico o escribiendo un libro de historia, hablando de arte o de sexología; reflexionando sobre su vida, sobre la ciencia o sobre política, a cada momento brota una frase ungida de fe en lo sobrenatural y de esperanza eterna. Y sobre la tibia y efímera realidad de las cosas todas que reposan en la noche de la contigencia, cruza en sus frases inesperadas el meteoro incandescente de su fe en lo eterno.

Está hablando en Madrid, a los militares, en el Centro Cultural del Ejército y la Armada sobre "Los deberes olvidados", y apenas han transcurrido unos pocos minutos Marañón les lanza este párrafo:

"En el hondo cristal de nuestra conciencia, como en el agua lejana de un pozo, no hemos de buscar, para encontrarnos, el reflejo de nuestra propia persona inclinada ansiosamente sobre el borde, sino el cielo azul o anubarrado detrás del cual están los valores eternos, los deberes con la Sociedad —es decir, la Patria— y los deberes con nuestro destino supraterreno —es decir, Dios—" (10).

Un día está escribiendo el prólogo para la obra *Nuevos puntos de vista sobre el reumatismo cardiarticular*, del Dr. Juan Cuatrecasas, y con toda naturalidad inserta estas frases:

"Ciego será quien no vea que el ideal de la etapa futura de nuestra civilización será un simple retorno a los valores eternos y por eternos, antiguos y modernos; a la supremacía del deber sobre el derecho, a la revalorización del dolor como energía creadora; al desdén por la excesiva fruición de los sentidos; al culto del alma sobre el cuerpo; por una u otra vía, a la vuelta hacia Dios" (11).

Exponiendo con su gran conocimiento clínico los graves conflictos a que conducen las pasiones o los abusos sexuales no duda en afirmar "que en estas ocasiones la fe y la disciplina religiosa suelen ser la

---

(10) *Raíz y decoro de España.* Austral. Madrid, 1952, pág. 19.

(11) Juan Cuatrecasas: *Nuevos puntos de vista sobre el reumatismo cardioarticular.* Prólogo de Gregorio Marañón. Barcelona, 1933.

razón suprema de que la conducta se haya mantenido limpia y el alma en paz. En esto, como en todas las tempestades del espíritu, la ayuda de Dios es, claro, lo esencial; y ahora, al cabo de tantos años de ver de cerca estos dramas, lo puedo decir con riguroso convencimiento" (12).

Y es tan real para él la presencia de Dios y la captación de lo divino por el pequeño ser temporal que comprende perfectamente y admite como una realidad realísima la muerte sólo por deseos de eternidad: la muerte de los místicos. Eso le lleva a escribir, hablando de San Ignacio: "¿Por qué no admitir, no como una exageración apologética, sino como un hecho lógico y real, que el afán infinito de cambiar este mundo por el otro, en el que se espera el eterno bien, pueda anular la vida?" (13).

* * *

Antes de avanzar más comprendo que sería oportuno esclarecer —si ello es posible— el mismo concepto de fe, según Marañón. Ello no será nada difícil, con tal de tener en cuenta la salvedad a que antes aludí.

Admite muy justamente dos medios de llegar a la fe: uno, regalado, espontáneo, en el que Dios mismo ha precedido y acunado al alma para que despierte ya en sus brazos; otro, súbito, estallante, a mitad del camino con toda la prodigiosa aventura del encuentro. Pero siempre es Dios el que se ofrece al alma (14).

Y se ofrece —y esto es interesante notarlo— no como una rutina adquirida desde la infancia, o una emoción que nos sorprendió en la subida, sino como la luz de una verdad, distinta, superior, hasta aparentemente opuesta a veces a la luz de la razón; siempre como una luz que lleva a admitir lo que Dios dice, aunque no lo comprenda la pequeña mente del hombre, ni lo pueda tocar o experimentar.

Oigamos estas líneas: "Creer es sentir dentro de uno la luz de una verdad indemostrable, ajena a la razón, opuesta a ella quizás; una luz que no ha brotado de nuestra meditación áspera y trabajosa, como la chispa que el hombre primitivo hacía saltar del choque rudo de las piedras; sino que vino como la claridad de los espacios sin que

(12) Cfr. *Homenaje a Gregorio Marañón*, pág. 89.
(13) *Archivum Historicum S. I.*, 49 (1956), 152.
(14) "Dios puede preceder a nuestro pensamiento, si tenemos la suerte de nacer con una fe en el alma. O bien puede aparecérsenos de improviso como se aparecía ante los ojos sencillos de los pescadores de Galilea, al doblar una esquina de la vida." G. Marañón. *Raíz y decoro de España*. Págs. 162-163.

Notemos dos rasgos perdidos en el texto: que para Marañón es una suerte y un regalo nacer ya con la fe, en un hogar creyente; y que los pescadores de Galilea encontraban la fe en Jesús al doblar una esquina de la vida, precisamente con unos ojos sencillos.

la esperásemos ni la llamásemos, desde ese manantial remoto de lo sobrehumano en el que unos descubren y otros presienten la huella de Dios. Cuando el hombre dice "Creo" sabiendo lo que dice, es en verdad el rey de todo lo creado. Creer en lo que sea; porque el sentido divino de la fe no está en su objeto, sino en el hecho de que la fe exista" (15).

Es más: él, hombre de ciencia y de experimentación, que tanto podía confiar en sus sentidos y reflexiones, no duda en declarar hablando del caso de Santo Tomás, el que pidió ver y tocar para creer: "Sólo con la fe de Santo Tomás la verdadera fe no existiría. Lo importante no es sólo creer sin ver y sin tocar, sino creer contra lo que la vista y el tacto inducirían a creer" (16).

Después tendremos ocasión de volver sobre el tema de Marañón, hombre de ciencia y religioso.

* * *

La clave del pensamiento religioso de Gregorio Marañón —como de todo pensamiento religioso— es naturalmente la idea de Dios. Pues bien, al recorrer las múltiples obras de este gran escritor y pensador riguroso, sereno y científico, no puede menos de estremecernos su fe ardiente y su inmersión auténtica en lo divino.

Se ha podido escribir, y sin la menor hipérbole, que Marañón "quería vivir siempre en presencia de Dios" (17), porque realmente, como dijo D. Gregorio, "detrás de las estrellas estaba Dios, es cierto, pero Dios está en todas partes" (18), y el hombre, aun el más distraído y materialista, se siente acariciado en su vida alguna vez por esa presencia y necesita apoyar su frente en esa Santa Mano. Augusta llama Marañón a esa "hora en que el hombre siente la necesidad de Dios" (19), y si es fiel y se deja llevar noblemente de su misma razón, venga de la orilla que venga y con las llegas que le haya hecho la vida, arribará por fin al puerto franco de la Divinidad. "Mi

---

(15) *Vida e historia*. Austral. Madrid, 1953, pág. 73.

Frases como "la fe opuesta quizá a la razón", "creer lo que sea", son casos concretos de esa formulación "seglar" de lo teológico por los no especialistas, que puede adolecer de cierta imprecisión, y es preciso entender no en su sentido material, sino en el pensamiento del escritor. "La fe opuesta a la razón", en su sentido material sería una equivocación teológica; pero es claro que en Marañón es sólo un modo de hablar y de recalcar la idea de que la fe no viene por los caminos ordinarios del raciocinio y la demostración. "Creer en lo que sea", que podría tomarse como oposición protestante entre la fe objetiva y cierta fe subjetiva, no es, en su mente, sino la exaltación del valor sobrenatural de la fe, que no cree en éste o en aquel objeto por tal objeto, sino por la adhesión a Dios, que lo ha revelado.

(16) *La Medicina y nuestro tiempo*. Austral. Madrid, 1957. Páginas 71-72.

(17) Luis M. Anson, en *Homenaje a Gregorio Marañón*. Página 110.

(18) *Archivum Historicum S. I.*, 49 (1956), 134.

(19) *La Medicina y nuestro tiempo*. Página 104.

posición ha sido siempre igual —nos afirma este hombre de inteligencia—: la razón conduce inexorablemente a Dios" (20).

Por ello, el frasaso humano absoluto y definitivo no es más que eso: la pérdida, sin reencuentro posible, de la presencia divina. Y Marañón concibe lo más infernal del infierno, con un rigor estrictamente teológico, cuando escribe: "...el réprobo sumido en el infierno se duele más que de los tormentos materiales, de la ausencia de Dios" (21).

Antes aludimos a aquella emocionante frase que escribió Marañón en el devocionario de su mujer: "quiero a Dios con pasión". Y sabe bien que es eso tan sublime, tan grandioso, tan único, que es efectivamente "lo único que no podía nunca representarse en formas de apariencia humana, la pasión de Dios" (22).

Y con todo, él intentó, con su mente acostumbrada a la reflexión, analizar los fundamentos y aun los caracteres de esa presencia de Dios, de esa pasión de Dios.

Lo primero que descubre es que en el hombre todo proviene de Dios, y todo es don gratuito y enamorado del Padre:

"Dios nos ha dado, con la capacidad de conocer, esta otra, maravillosa, de olvidar las piedras en que cada día tropezamos" (23).

"Hacer uso para vencer de las armas de la inteligencia, de la habilidad, de la eficacia que Dios nos haya dado" (24).

"La gran meta de los moralistas no consiste en poner trabas al pensamiento, que fué creado por Dios..." (25).

"Nada expresa la hermosura del alma como ser veraz y, sin duda, el hombre lo fué, recién creado por Dios" (26).

La antología de textos en que Marañón reconoce con profundo respeto agradecido a Dios creador del hombre y dador de sus cualidades se podría alargar.

La completo sólo con algún párrafo en que alude el doctor a la creación de otras criaturas.

Habla del milagro de la maternidad en la mujer y añade bellamente: "Casi como Dios, cuando acaso cansado de Su augusta soledad pobló la tierra, que es su seno, de las especies vivas innumerables" (27).

A veces habla en tono menos solemne, más jocoso, pero deja oír

(20) *La Medicina y nuestro tiempo.* Página 59.
(21) *Antonio Pérez.* Madrid, 1958, I, pág. 31.
(22) Gregorio Marañón: Prólogo al libro de André Maurois: *Feming.* Madrid, 1953.
(23) *Raiz y decoro de España.* Página 26.
(24) *Efemérides y comentarios.* Página 215.
(25) *El libro y el librero.* Página 72.
(26) *Vocación y ética.* Página 72.
(27) *Vida e historia.* Página 32.

con la misma nobleza ese eco creador, ese aroma divino de los pequeños seres, como "el jerez... una realidad acabada, casi como las obras que brotaron directamente de las manos de Dios... A veces añaden al vino otra inocente y saludable obra de Dios, que es el café" (28).

En otros momentos remonta la atrevida vertiente de los grandes paisajes y las grandes bellezas, donde palpita algo del divino absoluto:

"Los hombres, cuando tienen el alma en paz, no pueden sentir un consuelo mayor en el supremo trance que haber agotado su capacidad para la fruición de la belleza, que es uno de los caminos que más rectamente nos conducen a Dios" (29).

"La existencia transcurre entre nosotros, casi las veinticuatro horas del día, en plena naturaleza, y por tanto, en relación con Dios" (30).

* * *

Y si el principio de los hombres y de las cosas es la mano y el corazón de Dios, los fines de las cosas y de los hombres son igualmente, inexorablemente, la voluntad y el amor divino; sólo allí se encuentra toda esa ilusión de paz y de alegría por la que nos afanamos.

"... Después de la muerte, o cuando sea, todo lo que hoy parece inconmovible habrá desaparecido, porque es ley divina que desaparezca" (31) y si esa ley divina que tanto aterroriza a los humanos llama concretamente a un hombre, entonces —dice Marañón— "cuando el hombre da con sencillez y serenidad su último paso sobre la tierra, a solas con su conciencia y con Dios, entonces la muerte no tiene un rostro trágico, ni una guadaña como emblema, sino una sonrisa de paz y un gesto de reposo infinito" (32).

Pero tales palabras son pura retórica cuando no van apoyadas en la idea clara y segura de ese misterioso estado transmundano. Marañón las podía escribir, porque sabía qué encuentro le esperaba al otro lado de esa gran muralla: nos lo declara hablando de la muerte de Luis Vives:

"Murió sabiendo dónde y cuándo se puede encontrar la paz, la frágil paz de este mundo, y seguro de hallar en el otro la que no se acaba. Y acaso, sus ojos iluminados por la luz del más allá vieron otra vez, antes de morir, el enjambre alado ascender, rodeando a su alma, por el azul sutil del cielo, hasta el Seno de Dios" (33).

* * *

(28) Conferencias: *Cátedra del vino.* Página 22.
(29) *Raíz y decoro de España.* Página 132.
(30) Gregorio Marañón: *Prólogo al Lazarillo de Tormes.* Ed. Austral, página 22.
(31) *Efemérides y comentarios.* Página 179.
(32) *Vejez, adaptación.* Página 32.
(33) *Españoles fuera de España.* Austral. Madrid, 1953, pág. 180.

Marañón nunca pretendió elaborar una teodicea, ni sembrar los elementos fundamentales para ella, y sin embargo, al agrupar los datos divinales —valga la palabra— que le inspiraron sus convicciones religiosas, descubrimos las líneas esenciales de una teodicea, o más exactamente, de una teología. Ya hemos aludido a la realidad presencial de Dios y a sus atributos de origen y destino de las cosas —alfa y omega.

Junto a ellos debemos agrupar otros, los que más acuden a la pluma fiel del doctor: Dios-Verdad, Dios-Justicia, Dios-Poder Providencial y Dios-Misericordia. Reconozcamos el enorme acierto de esta selección. No habrá dicho con ello lo más profundo y entitativo, pero ha consignado lo más grandioso y lo más bello que podemos avizorar de El desde esta orilla.

* * *

La verdad y la veracidad hay que contarlas entre las grandes pasiones de la vida de Marañón. La mentira es para él algo deforme y monstruoso en sí (34).

Sin descanso se afanó por descubrir la verdad, y su tarea principal no fué dar clases, curar enfermos, estudiar o escribir: fué buscar la verdad. Y "la verdad, según él, se busca por el ancho camino de la ciencia, por el de la belleza y por aquellos más ásperos que conducen directamente a Dios" (35).

Porque, en efecto, la verdad no es hija del hombre, sino de Dios, como dejó él escrito en un texto breve, pero maravilloso: "La amistad es virtud específicamente del hombre, hija nuestra, no del destino, como el amor, o de Dios, como la verdad... La verdad es agua divina que corre hacia Dios y nos refresca y nos lava" (36).

Difícilmente se podría decir en menos palabras cosas más hondas y verdaderas sobre la verdad.

La verdad corre hacia Dios, la verdad es hija de Dios, porque en definitiva, "Dios, él mismo lo dijo, es la Verdad" (37).

De este principio tan claro, y de tal magnitud, deduce Marañón consecuencias enormes para el hombre sobre la tierra, y más enormes

---

(34) "El hombre no debe mentir, ateniéndose así no sólo a los preceptos religiosos y éticos elementales, sino también, por poco elevada que sea su categoría moral, a una innata inclinación propia de su conciencia. Nada expresa la hermosura del alma como ser veraz..." Gregorio Marañón: *Vocación y ética.* Página 71.

(35) *Raíz y decoro de España.* Página 107.

(36) *Discurso en Montevideo,* durante un banquete, en abril de 1937; se publicó en "El Pueblo", de Argentina, 20-IV-1937.

(37) Copio entero este otro precioso texto: "El espíritu universitario... consiste en amar la verdad sobre todas las cosas Y no hay fórmula más eficaz que la enseñanza alada, no facciosa, de la religión, porque Dios, El mismo lo dijo, es la Verdad." *Efemérides y comentarios.* Pág. 58.

aún para el científico; a saber, que el único conocedor cabal y completo de la verdad de las cosas es Dios y sólo Dios.

"Somos, sin saberlo, instrumento ciego del juego contradictorio del destino, cuyo secreto sentido sólo conoce Dios" (38).

Los hombres conocen, o creen conocer perfectamente, hechos, personas y verdades. Pero este hombre entregado tantos años a los estudios científicos no duda en avisarnos de que las verdades que conocemos son "verdades relativas", que no lo son realmente, aunque nos lo parece a nosotros, mientras que "la verdad absoluta sólo la conoce Dios" (39).

Hasta sobre la propia vida de cada uno sabe Dios mucho mejor la verdad que uno mismo. Cuando ofrecieron a Marañón para que lo revisara un esbozo de biografía de él mismo, el doctor escribió a los autores una noble y modesta carta-prólogo en la que, además de declarar que no se sentía el modelo que pensaban erigir los biógrafos, les dice al final que no se cree con derecho a hacerles enmiendas sobre la verdad de su existencia, ya que las interpretaciones, aun la suya propia, serán verdaderas "con una verdad relativa, porque la que no lo es sólo la conoce Dios" (40).

Más impresionante me parece aún la posición del científico Marañón al reconocer todos los límites y barreras de la ciencia, sólo franqueadas por el saber de Dios: "Es evidente, afirma, que la ciencia, a pesar de sus progresos increíbles, no puede, no podrá nunca, explicárnoslo todo. Cada vez ganará nuevas zonas a lo que hoy nos parece inexplicable, pero la raya fronteriza del saber, por muy lejos que se lleve, tendrá eternamente delante un infinito mundo misterioso a cuya puerta llamará angustiosamente nuestro por qué, sin que nos den otra respuesta que una palabra: Dios. Dios, cuya silueta se alza a lo lejos: para unos, como una cima ingente y confusa, rodeada de las nieblas de la duda; para otros, como un faro luminoso y preciso que extiende hasta el rincón más hondo de lo desconocido su serena claridad" (41).

¿Podrá admirarnos ya, después de esas citas, que este gran médico declare: "El médico sólo cura lo que Dios quiere, y cuando Dios no quiere, se sirve para sus misteriosos designios, ya de la limitación genérica de la ciencia de curar, ya de la limitación específica de los

(38) *Tiberio*. Madrid, 1939, pág. 19.

(39) *Efemérides y comentarios*. Página 181.

No hace falta notar que por "verdades relativas" no entiende Marañón la relatividad y variabilidad de las verdades que capta el intelecto, sino la limitación de unas verdades que no agotan el contenido, y así no son absolutas, como en Dios.

(40) Gregorio Marañón: Carta prólogo a la obra de Francisco Javier de Almodóvar y Enrique Warleta: *Marañón o una vida fecunda*. Madrid, 1952.

(41) *Ideas biológicas del P. Feijoo*. Madrid, 1954, pág. 11.

encargados de administrarla?" (42). ¿O que repitiera, no sin cierta inquietud y molestia de algunos colegas, que "el médico es un instrumento de Dios?".

Sólo este descubrimiento tan pleno de la verdad en Dios habría hecho a Marañón amar apasionadamente a la Divinidad.

Relacionado con la verdad divina está el atributo de la justicia.

Aquel hombre que vió en la historia y en la vida cómo muchas veces se engañaba o se torcía la justicia humana, había de contemplar con los ojos muy grandes de niño ilusionado la norma auténtica y definitiva de la justicia en Dios.

El sabe muy bien que las conveniencias y las exigencias del rey, de los gobiernos, de los hombres "no siempre son compatibles con la pura justicia, atributo exclusivo de Dios" (43).

Y piensa, no sin cierta superior ironía, en la sorpresa de los bienaventurados en el cielo, cuando allí descubran "la insólita rareza con que la justicia humana debe haber coincidido, a lo largo de las generaciones, con la justicia estricta, la de Dios" (44).

Hasta en la materialidad del estilo nos recuerda esta cita aquellas sabrosas palabras de Santa Teresa: "La certidumbre poco se puede saber acá hasta que el Verdadero Juez dé a cada uno lo que merece. Allá nos espantaremos de ver cuán diferente es su juicio de lo que acá podemos entender."

Como la Madre Teresa, también sabe Marañón "que un bien y un mal no siempre coinciden con la pauta marcada por Dios, sino con artificios políticos, que en cada época se traman para hacer pasar por bueno lo condenable y sentenciar como pésimo lo que aprobaría quizás el Tribunal de Dios" (45).

La consecuencia que de este hecho incuestionable saca Marañón es nítidamente evangélica: ¡no juzgar o otros!

Esa manía juzgativa del hermano le irritó toda la vida, y más de una vez la echó en cara a los españoles en frases como estas: "Uno de nuestros mayores males intelectuales es la temeraria manía de querer penetrar en la conciencia de los hombres, condenándoles o absolviéndoles, y olvidando que esto es sólo prerrogativa de Dios" (46).

* * *

---

(42) Gregorio Marañón: Prólogo al libro: *La responsabilidad profesional del médico*, por Eduardo Benzo. Madrid, 1944.

(43) *Antonio Pérez*, I. Página 346.

(44) Gregorio Marañón: Prólogo a *La familia de Pascual Duarte*, por Camilo José Cela. Barcelona, 1951.

(45) Gregorio Marañón: *Discurso de contestación a D. F. X. Sánchez Cantón*, en la Real Academia, 4 de diciembre de 1949.

(46) *Efemérides y comentarios*. Página 163.

No olvidemos la luz de estos puntos de vista cuando hablemos u oigamos hablar de la tolerancia de Marañón.

La verdad y la justicia de Dios son dos atributos grandiosos, solemnes, que arrastran, impresionan a los hombres; los otros dos que suele citar Gregorio Marañón son íntimos de caricia: el poder providente y la misericordia. Todo lo entrañablemente cercano que puede concebirse, así comprende Marañón la acción y el poder de Dios sobre los hombres. Todo pasa por sus manos y todo continúa un misterio paternal que el hombre creyente acepta como un maravilloso regalo de Reyes, sin acertar a explicárselo y sin exigir la explicación: "¿Acaso no pasa todo lo bueno y lo malo por misterioso designio de Dios? No queramos penetrar en ese misterio y sí sólo buscar lo que cada vida, lo que cada efeméride tiene de ejemplar para la futura perfección humana" (47).

Es Dios el que dirige ese misterioso y cabal concierto de las cosas. Los hombres, sí, pueden escoger las semillas, sembrarlas y regar, pero "el que la espiga sea granada no depende sólo de la bondad del grano, sino de que caiga a su tiempo y en tierra propicia, y no en el pedregal; es decir, de circunstancias que sólo las sabe y las dispone Dios" (48); ese Dios que rige, además de las espigas, la marcha del pensar humano (49) o las estrellas del cielo (50), y lo mismo el destino de un hombre (51) —sea el Cid, Garcilaso o cualquiera (52)—, que la historia de un pueblo (53) a veces en la gloria, a veces en la guerra.

Siempre, y en todo momento, es para Marañón evidente que es "Dios rector de los mundos" (54) y los rige con su Providencia de "ignorados designios" (55).

---

(47) *Efemérides y comentarios.* Página 222.

(48) *El Conde-Duque de Olivares.* Madrid, 1936. Página 21.

(49) *Ideas biológicas del P. Feijoo.* Página 131.

(50) *Efemérides y comentarios.* Página 136.

(51) "Rodrigo de Vivar, el que por nadie fué vencido..., ni por los enemigos ni por la ingratitud, ni por la envidia. Sólo el Destino —Dios— lo pudo abatir." G. M.: *Tiempo viejo y tiempo nuevo,* 26. A Garcilaso "fué ese traspunte misterioso e inefable, el dedo de Dios, el que le lanzó escala arriba, sin armadura ni casco, con sólo una rodela para defenderse..." G. M.: *Españoles fuera de España.* Austral. Madrid, 1953, pág. 91.

(52) "... ese hombre superior que sabe bien que su destino depende de Dios." G. M.: *El Conde-Duque de Olivares.* Página 196.

(53) "... porque Dios ha querido que la vida de los pueblos, como en la de los hombres, se entre casi siempre en el vasto templo de la gloria, humillando la frente por la mezquina puerta del dolor."

Y hablando de unos tristes años españoles, hacia 1734, dice: "Y sin embargo, Dios supo depararnos salvaciones inesperadas y caminos de regeneración que si no nos condujeron a un término esplendoroso, hemos de achacarlo, y no más, a nuestra contumacia en enmendar la plana a las divinas inspiraciones." G. M.: *Vida e Historia.* Página 42.

(54) *Raíz y decoro de España.* Página 59.

(55) *Antonio Pérez,* II. Página 572.

Una cosa había de llamar necesariamente la atención del sabio y hombre de ciencia, al tratar del poder y providencia de Dios: el milagro, ese hecho desconcertante y molesto para todo científico que no sea sincero y leal con la Verdad y ante el que se ven obligados a adoptar las más ilógicas y ridículas soluciones que van desde la absurda negación de evidencias hasta el recurso a la trampa.

Marañón ha visto en seguida la importancia de la cuestión y la ha abordado con una lealtad y valentía inmensamente científicas, y además no ha querido soslayar el problema en los mismos círculos intelectuales científicos y médicos; antes lo ha expuesto detenidamente y más de una vez.

Valga por muchas citas esta solemne declaración suya:

"Mi posición ha sido siempre igual. La razón conduce inexorablemente a Dios. Quien ha creado el mundo, que es un puro milagro universal diario, repetido en cada célula de cada ser vivo, en cada una de las vibraciones infinitas de los átomos que nos circundan, en cada uno de los instantes del tiempo, ¿por qué no ha de contradecir cuando le plazca las leyes que gobiernan la vida y la muerte? Y cuando esas leyes se cumplen con arreglo a las pautas de lo que creemos natural, ¿no son menos reveladoras que lo que se considera como excepcional prodigio de la grandiosa e inexorable realidad de Dios?" (56).

¡Qué lección tan sabia y sincera nos da Marañón a los científicos y los no científicos! Sólo una enorme fe viva en Dios podía dictarlas. Pero aún hace más y fuerza su argumento bellamente hasta el extremo. Porque es verdad que a veces se grita milagro ante lo que es puro proceso natural, resultado de la ciencia, o peor aún, superchería. Pues bien, también para ese momento tiene Marañón una respuesta prodigiosa de claridad y de fe: "Decía yo cuando comenté la obra de Feijoo, y ahora lo repito: Si se demuestra que la campana de Velilla no tocaba sola, sino que la tañía un sacristán furtivo, o si se explica por una razón física lo que parecía brote milagroso de una flor, habremos destruído un error, pero el milagro subsiste, porque milagro es la voz de los bronces y el ritmo misterioso de la savia en primavera... Nada perjudica —si el corazón y el entendimiento están abiertos a la razón— un truco que pasó por milagro al milagro verdadero y al permanente milagro de la creación" (57).

No hace falta añadir más. Sólo subrayar cuán abierto tendría Marañón su entendimiento y su corazón no solamente al intelecto, sino también a Dios providente y regidor de las cosas.

* * *

(56) *La Medicina y nuestro tiempo*. Página 59.
(57) *La Medicina y nuestro tiempo*. Páginas 60-61.

El último gran atributo divino que emociona a Marañón es la bondad misericordiosa, la facilidad con que el Gran Ser se inclina hacia esta triste y no raras veces despreciable y abigarrada caravana de hombres; como les escucha, les comprende, les acoge, si no puede con la fiesta de lo santo, al menos con la ternura misericordiosa ante lo desgraciado.

Para Marañón es un enorme descanso pensar que Dios no cataloga a los hombres con mezquinas medidas de hombres, sino con infinita misericordia (58) y se imagina el desfile de los pobres grandes hombres como Felipe II, Juan de Escobedo o Antonio Pérez, que "habrán los tres necesitado copiosamente de la incansable misericordia de Dios" (59).

Ni es sólo en el más allá donde "ser santo es ver a Dios cara a cara, en un éxtasis maravilloso" (60), sino en esta misma tierra de miserias ha descubierto Marañón la misericordia del Señor, incluso en esa piedra de escándalo que ha hecho desconfiar del Amor divino, o blasfemar de él a muchos hombres: el dolor.

Para este médico egregio el dolor es uno de los elementos del progreso humano; quizás sea el propulsor principal del desarrollo de la cultura no menos que de la perfección moral. Por eso, este hombre de tal seriedad moral y científica no duda en escribir que "mientras el progreso siga su marcha, la humanidad sufrirá y luchará para no sufrir. Y el día en que se llegue a esta liberación, los hombres podrán temer —esta vez justificadamente— la llegada del anticristo; y el fin de la especie sobrevendrá sin duda en el momento que reine en el mundo la felicidad absoluta" (61).

Y respecto al valor moral del sufrimiento, el doctor ha hecho repetidas veces inequívocas alusiones como cuando escribía que "los médicos, como los sacerdotes, por estar unos y otros habituados al espectáculo del humano padecer, sabemos que en ese momento es cuando confirmamos la alta categoría de un hombre o una mujer..." (62).

No es, pues, el dolor un brutal agresor del ser, sino un áspero y bronco, pero positivo, medio de perfeccionamiento. Es también, desde luego, "condena que Dios ha fulminado contra el ser vivo" (63), sí; pero —y ahí se afirma la divina misericordia—, dándole al mismo

---

(58) "Si la misericordia de Dios, que es infinita, pudiera catalogar a los hombres con nuestra mezquina visión de la responsabilidad..." G. M.: *La Medicina y nuestro tiempo*. Página 61.

(59) *Antonio Pérez, I.* Prólogo XXIX.

(60) *Vocación y ética*. Página 28.

(61) Gregorio Marañón en Entretiens: *L'avenir de la Science*. París, 1932. Citado por I. Rof Carballo: *Insula*, 164 (1960), 3.

(62) Gregorio Marañón en *Archivum Historicum S. I.*, 49 (1956), 144.

(63) *Vocación y ética*. Página 132.

tiempo la capacidad de convertir el mal en bien y de encontrar sin límite, incansables soluciones o superaciones; dicho con sus mismas palabras: "añadida (por Dios) generosamente la limitada posibilidad de atenuarla (la condena) por el esfuerzo nuestro, hasta que llegue un día en que todo el humano dolor quede cancelado..., dolor que parece inevitable, pero que es evitable, porque Dios nos ha dado con él el ansia de sojuzgarlo, ansia que cada nuevo dolor mantiene viva y que nos hace vivir para vencer los dolores nuevos y para ser, nosotros mismos, mejores" (64).

* * *

Queda aún mucho que decir sobre el pensamiento religioso de Gregorio Marañón; y estoy convencido de que el lector piensa en temas tan interesantes como los Sacramentos, la Eclesiología, la moral y tantos otros. Todos ellos habrán de remitirse a otra ocasión, pues no falta abundante materia bien digna de un estudio.

Hoy voy a cerrar estos ya largos apuntes con dos notas finales que los dejen menos incompletos.

* * *

Marañón es un alma profundamente cristiana; y esto quiere decir que Jesucristo ocupa un puesto clave en su pensamiento religioso. Su divinidad le impresiona, como cuando escribe sobre la Santa Síndone de Turín: "Esta turbadora imagen no es la efigie de un ser humano excepcional... El estremecimiento que causa su contemplación hace pensar que sí..., que así debió ser el Dios hecho hombre" (65), o cuando piensa en "la misma perfección ingénita de Cristo" (66).

La venida del Salvador la ve como única solución a una infinita angustia de la tierra (67); y es, sencillamente, "el hecho más memorable de la historia humana" (68); y su pasión y muerte, en el Imperio de Tiberio (69), bajo Poncio Pilato (70), el golpe de timón que hace

---

(64) *Vocación y ética.* Página 132.

(65) Gregorio Marañón, en *Carta a la Delegación de Cultores Sanctae Sindonis*, en Barcelona. Cfr. A. Roldán: *Ascética diferencial.* Página 304.

(66) Gregorio Marañón en *Archivum Historicum S. I.*, 49 (1956), 145.

(67) "Cristo nació en un rincón de Asia, un día como los demás... Pero, como he dicho en otra parte, leyendo la historia de los últimos años de la Roma precristiana, se tiene la impresión clara de una angustia infinita que sobrecogió a aquellas generaciones que habían perdido la fe en sus dioses y no sabían dónde estaba la nueva Verdad." G. M.: *Tiempo viejo y tiempo nuevo.* Páginas 51-52.

(68) *Tiberio.* Página 41.

(69) "Tiberio nació el año 42 a. C.; murió el 36 p. C. Está, por tanto, su existencia dividida en dos por el hecho más memorable de la historia humana: el espacio que media entre el nacimiento y la muerte de Cristo". G. M.: *Tiberio.* Página 41.

(70) "Tiberio fué, no en vano, el Emperador de Pilato, el Poncio que dejó crucificar a Cristo por cobardía." G. M.: *Tiberio.* Página 21.

virar noventa grados la historia de la tierra. Aquel día pudo parecer un día como todos los demás, pero en realidad era "la cumbre más alta de la historia" (71), el fin de las pesadillas y de la noche, el ocaso de las supersticiones y mitos de la paganía. Aunque es cierto que "ni él —Tiberio el emperador— ni nadie supo en Roma hasta mucho tiempo después que el ave Fénix había muerto para siempre, y que la Cruz de Judea era inmortal" (72).

Y no obstante, esa ceguera del mundo ante la vida y la muerte de Cristo, Marañón presiente que su resurrección debió conmover a mucha gente, aun al mismo Emperador, "cuando supo que el Rabí crucificado por Pilato había desaparecido del Sepulcro, envuelto en nubes, hacia los cielos" (73).

Desde ese momento, y a través de todo lo que más bien era argumento de olvido y de indiferencia, surge la innegable realidad del orden nuevo evangélico. Marañón ve a Cristo "llevar hasta los cielos el mensaje de la pobre humanidad" (74) y convertirse en el modelo y guía de los hombres mejores y de las cosas definitivas. "La mano de Cristo" es la que traza la frontera que separa el bien del mal (75); el dolor y angustia divina de Getsemaní es un gran regalo de misericordia para todos los que sentirán en la vida el minuto del hundimiento (76). En Jesucristo ha realizado la humanidad el gran hallazgo de la esperanza, desde que "una voz sobrehumana anunció que era mensajera de la Paz y del Amor" (77).

Frente a esa obra de Cristo, qué pobres e inseguras ve Marañón todas las otras estructuras y superestructuras de los hombres: "Todo lo que desde el principio del mundo ha actuado sobre las multitudes, con la sola excepción de la doctrina de Cristo, ha tenido ese carácter de cosa vaga y elástica" (78).

Hermoso homenaje de fe y devoción, todas estas citas de Gregorio Marañón, a Jesucristo, "un hombre que se llamaba Hijo de Dios y había sido condenado a la Cruz" (79).

* * *

Termino con una breve alusión Mariológica, entre las ideas religiosas de Marañón.

---

(71) *Tiberio.* Páginas 41-42.
(72) *Tiberio.* Páginas 299-300.
(73) *Tiberio.* Página 257. Cfr.: *Crónica y gesta de la libertad.* Buenos Aires, 1938.
(74) *Elogio y nostalgia de Toledo.* Página 128.
(75) *Españoles fuera de España.* Página 10.
(76) *Efemérides y comentarios.* Página 221.
(77) *Tiempo viejo y tiempo nuevo.* Página 79.
(78) *Efemérides y comentarios.* Página 196.
(79) *Tiberio.* Página 299.

En otra ocasión se podría tratar de ese indirecto culto a María que hay latente en los nobles pensamientos expuestos algunas veces por el doctor sobre la santa maternidad, la dignidad matrimonial, la noble categoría de lo virgen y lo puro.

Entre lo que directamente dice Marañón sobre la Virgen, recuerdo la ternura mariana, cuando acepta las piruetas de un juglar hechas con pasión y con gracia, como oración personal y valiosa delante de la Madre de Dios (80).

Pero tiene hondura mucho mayor aquel texto en donde reconoce don Gregorio el arraigo de la devoción Mariana en España, tan consustancial, que ninguna herejía, aun sin inquisiciones, era capaz de arrancar; porque "el culto a la Virgen, que aparece desde los primeros balbuceos del Catolicismo español como elemento sustancial de su fe y de cada una de sus reacciones religiosas..., no se trata de una devoción que, en efecto, se puede arrancar por la violencia de un pueblo, sino de algo más íntimo, de una verdadera pasión, cuya realidad tiene raíces metidas en lo más íntimo de la sustancia de nuestro modo de ser" (81).

El se incluye, naturalmente, en este "modo de ser" y da de ello fe con algún testimonio personal, íntimo como éste que va a ser el último: "Hay en el cancionero español una copla cuya emoción recordaré siempre desde que una noche, pensando en estas cosas, el viento me la trajo, como una respuesta del instinto popular, a las dudas del pensamiento. La copla dice así:

"Te llamé en la angustia mía,
Virgen de la Soledad,
y me diste compañía" (82).

* * *

Hemos recorrido, con demasiada premura, para la riqueza del material que se podría comentar, algunos puntos esenciales, si no complementos, del pensamiento religioso de Marañón. Creo que lo dicho es un buen testimonio de la importancia que dió ese hombre, en su vida, a las ideas religiosas y del peso que tuvieron que ejercer sobre su personalidad.

Al principio decíamos que Gregorio Marañón —Gregorio el Magno—, fué un gran hombre, un gran médico, un gran escritor. Añadamos aquí, con sencillez y con emoción, que fué también un gran cristiano.—J. L. MICÓ BUCHÓN, S. J.

---

(80) *El Grego y Toledo.* Madrid, 1958. Página 257.
(81) *Efemérides y comentarios.* Página 192.
(82) *Vida e historia.* Página 39.

CUATRO EXPOSICIONES DE ESCULTURA

No es frecuente la presencia de la escultura en nuestras exposiciones habituales, y por eso merece destacarse que en un mismo lapso de tiempo hayan coincidido nombres muy destacados, en este aspecto tan fundamental del arte y al que están obligados a proteger, alentar y difundir los arquitectos, que en buena hora y en buena generación parecen acordarse de la escultura —no todo lo que debieran—, ya que circunstancias e incluso nuevos modos y maneras arquitectónicas no sólo tienen en la escultura un complemento, sino que pueden hallar en ella fundamento. Fisac puede ser uno de los buenos ejemplos, entre otros, de esa preocupación y atención por la estatuaria.

No es necesario un análisis profundo, ni menos intentar un descubrimiento, el hacer comparación entre la vida de un inmediato ayer y la vida de nuestra hora. De la casa amplia al mínimo apartamento hay un cambio total de concepción de la habitación. Los antiguos palacios, tan propicios a la escultura, ceden el sitio a las inmobiliarias, y los jardines, que un día tuvieron entre sus frondas los blancos mármoles de ninfas, o las fuentes que ponían sonidos a la tarde, no existen. El ejemplo de la desaparición de "La Huerta" por la nueva Embajada norteamericana es un dato entre muchos. Ya no caben en las galerías encristaladas la serie de bustos que firmaban Blay y Benlliure. Pocos son los edificios que "exigen" la escultura como complemento interior; de ahí la decadencia de un estilo y de un pensamiento artístico que siempre obedece a una necesidad y a un mandato de la habitación del hombre; de ahí minimizar los lienzos y, con más razones, la estatuaria; de ahí esa escultura, pequeña, costumbrista, de casi figura de nacimiento; de ahí la aparición de una escultura abstracta con fines totales y no inmediatos; de ahí una baratura en el empleo de los materiales que, entre otras muchas cosas, reflejan desde la falta de talleres hasta la falta de oportunidad económica que los justifique, en una época que tiende a una nivelación de gustos y de necesidades y a un método vital que es igual en uno que en otro meridiano; de ahí esa aparición que representa un estado general y que le sirve, ya que los estados particulares son cada vez más estrechos, y de ahí —para terminar— el agobio que han sufrido los artistas que han sido puente de una época y otra... Quien acaso haya aprovechado el equilibrio inteligentemente mejor, en un compás que escoge las dos orillas y que ha de quedar como ejemplo de transición, sea

Planes, el nuevo académico, tan bien centrado en su quehacer, en su fidelidad y en una inquietud y formalización que pudiéramos llamar "tradicional". Su obra, expuesta en el Ateneo, es paradigma de una labor de depuración de formas y de una obediencia a volúmenes y pensamientos que no se pierden nunca, sino que se transforman en unas "alusiones", conservando peso y medida tradicional y obteniendo distinta expresión. Planes, buen científico y geómetra de la escultura, no se resigna a abandonar la impronta de un sello lírico, de una raíz eterna. Esta exposición corrobora una obra, justifica un nombramiento y le deja como un jalón fundamental en el "paso" de nuestra escultura a través de una historia que empieza con letra mayor en lo contemporáneo, con Julio González con el buen antecedente de los maillolistas Llimona y Casanova, y que se perdió con las últimas creaciones góticas tras el feliz período popular del románico, ya que la imaginería es punto y aparte de la escultura.

Cappello es un artista que traduce su tiempo. Lo traduce en metal y en unas realizaciones plenas de esa gracia a la que tanto cuesta llegar. Y aquí la anécdota se ha suprimido para crear limpios espacios y superficies; ya existe el "hueco" como parte integrante de la materia a emplear, y ya en estas espirales tenemos a la vista nuestra hora y la sensibilidad a la que han de servir los que sucedan. La larga estancia de Cappello en Alemania se aprecia en esta muestra, bien sentida y bien expresada.

Ferrant es el maestro que en la sala Abril ha refrendado su gran éxito en la Bienal de Venecia. Su torturada exposición, sus "tornillos" angustiosos y a la vez serenos, la nobleza de una materia engarzada en el puro aire es prueba última de una maestría; de una maestría que le tiene hace tiempo inserto en la primera línea de nuestros escultores y que, además, merece por haber realizado una labor ardua, difícil: la de enseñar a generaciones a buscarse a sí mismas. Su fecundo quehacer de catedrático en la Escuela de Artes y Oficios ha sido base para enseñar y mirar a los hombres de dentro a fuera y, sobre todo, a mirarse a sí mismo, a autodescubrirse. Ferrat es ya el maestro. Ese título que ha ganado heroicamente y que tantas lecciones dió en la inolvidable Academia Breve que marcó Eugenio d'Ors.

Torres-Monsó es escultor catalán, en regusto rodiniano, si así se puede llamar a una distorsión contenida en su obra; expresionista, bien calculada, bien medida y que ofrece a un escultor completo, con garra y con ese algo "que no vemos" que tiene la piedra cuando en ella se ha puesto al trabajarla una gota de sangre. Gironella, en bella

glosa, y Alberto del Castillo, son felices intérpretes de un artista de segura y próxima fama.

LA "ESPAÑA NEGRA" DE REGOYOS

Acaso sea la humildad la virtud más ajena en nuestro arte contemporáneo. Por eso la obra de Regoyos, expuesta en la Sala Mayer, constituya una lección para los pintores de hoy. Regoyos no pretendió otra cosa que decirnos de una manera simple cómo eran las cosas que veía. Nada más sencillo ni más difícil, cuando se logra expresar aquello que se quiere decir. Y Regoyos, nada menos que vió a España; vió a su Patria, su tierra, su circunstancia. Bien es sabido de todos que la vió en compañía de su amigo el poeta belga Verhaeren, pero eso puede equivocar las cosas y llevarnos por caminos de pintores pintorescos a los que cada día es uno más ajeno. Verhaeren se "extrañaba" de "cosas"; de ver colgados ataúdes en las tiendas de algunas provincias; se extrañaba de esa familiaridad española con la muerte; se asombraba de muchas cosas que relatadas están en "La España negra"; pero esa sorpresa del poeta no podía justificar una pintura... Lo que la justifica y la hace definitiva es que Regoyos es el gran impresionista español que "descubrió" una España, un paisaje y unos hombres; pero al mismo tiempo descubrió una manera nueva de poner la materia sobre el lienzo; supo crear un mundo hasta él desconocido e ignorado y lo supo hacer no por ese mundo, sino por "como" plasmaba ese ambiente. ¡Cuántas cosas debemos a Darío Regoyos! ¿Y qué cosas son éstas? Pequeñas cosas: un tren que se pierde en un recodo, una plaza perdida de una ciudad cualquiera, un campo, esa vida casi azoriniana y que resulta que es toda la vida...

Regoyos es un gran prologuista; no a la forma "estruendosa" que tendrían quienes más tarde, con más o menos fidelidad, seguirían sus pasos, sino de una manera humilde —no nos podemos resistir al empleo de esta palabra aplicada a Regoyos—. Dice bien Roff Carballo cuando afirma: "Con su "España negra" inició Regoyos, antes que nadie, una forma de penetración dentro del enigma histórico que va a dar lugar más tarde a cosas tan importantes como los esperpentos de Valle Inclán, la pintura de Solana, las novelas de Cela, y que arranca a través de los cuadros de Goya y de los artículos de *Fígaro,* de nuestra literatura picaresca de Quevedo y del propio Cervantes. Lo nuevo en Regoyos es el juego ingenuo y la poética luminosidad de la presentación..." Estamos bien de acuerdo con el último

párrafo del querido amigo y profesor. Hay dos palabras que nos importan mucho: "ingenua" y "luminosidad". En ellas radica parte de la definición total del arte, genio y figura de Regoyos. Añadamos "tristeza", añadamos toque inimitable de pincel; toque en el cual el grupo de la pintura tiene irisaciones íntimas, en donde se funden muchos colores unidos por una luz "sombría". Y ahora, como final de este resumen, reproduzcamos una frase del prologuista. Sabemos que Regoyos decía —y repetía— mucho: "España con sol es impintable". Rof Carballo dice lo que puede definir toda una obra por exacto y concreto y hasta por extensión ideal: la poetización de la sombra. Y decimos nosotros de innumerables sombras... Sobre Regoyos volveremos pronto; tan pronto como el entusiasmo de la hija, Pilar, del pintor realice otra exposición que complete esta magnífica exhibición —tan provechosa— de la Sala Mayer.

MALLOL ZUAZO

¿Se acuerda el lector del cuadro que en pasada exposición nacional causó tanta impresión? Lo que nos acordamos bien es que el autor era Mallol Zuazo, y que la tela representaba una muchacha vestida en amarillo. Aquella muchacha en pincel, sensibilidad y cerebro, de otro artista, hubiera sido distinta. En la paleta de Mallol Zuazo era —y seguirá siendo— un maravilloso trozo de pintura. Ahora en la Sala del Cisne se expone una colección de óleos del artista. Es una colección que obedece toda ella a una misma norma, a una misma estructura, a una misma seriedad, para realizarla. Acaso exista en la serie expuesta algún cuadro coincidente en modelo, tema y actitud; pero el dibujo —tan perdido actualmente— es un placer verle tan exacto, tan al servicio de una expresión, de un gesto, de algo que nos diga algo más que hay una mujer, sentada o de pie.

En Mallol Zuazo nos complace ver lo escueto de su paleta cuando podía ser tan "espectacular". Esta vez los colores están contenidos, afianza grises, construye sabiendo que "no hace falta más"...

Bien es sabida nuestra predilección por este pintor que, junto con Sisquella, representa a una generación austera que cree que la pintura es una sola cosa —siendo tantas— y que de la manera más difícil —llamémosla así— siguen un camino que lleva a alguna parte; a una parte que no pasará...

¡Cómo le gustaría pintar a Edgar Neville! Su exposición en la Sala San Jorge es una maravillosa broma; broma llena de intención, de gracia, de falta de alguien que hiciera los cuadros que Edgar Neville piensa con tanto talento, ya que es uno de los escritores que con más inteligencia pasea todos los días por esta ciudad de Madrid. ¡Ojalá hubiera muchas exposiciones como la de Edgar para que la pintura se renovara con un espíritu, que la hace tanta falta... Edgar ha hecho lo que debía, que no es poco, en tiempo en que pocos hacen lo que deben; ha mostrado el resultado de sus ocios; lo ha mostrado con una gracia —en el mejor sentido—, con un buen entendimiento, que es importante contemplar; pues, desde luego, en su obra hay muchas más cosas que en esas exposiciones que firman unos y otros, y hasta algunos "trágicos", que por fortuna para ellos no saben lo que es la tragedia.—Manuel Sánchez Camargo.

CRONICA DE POESIA

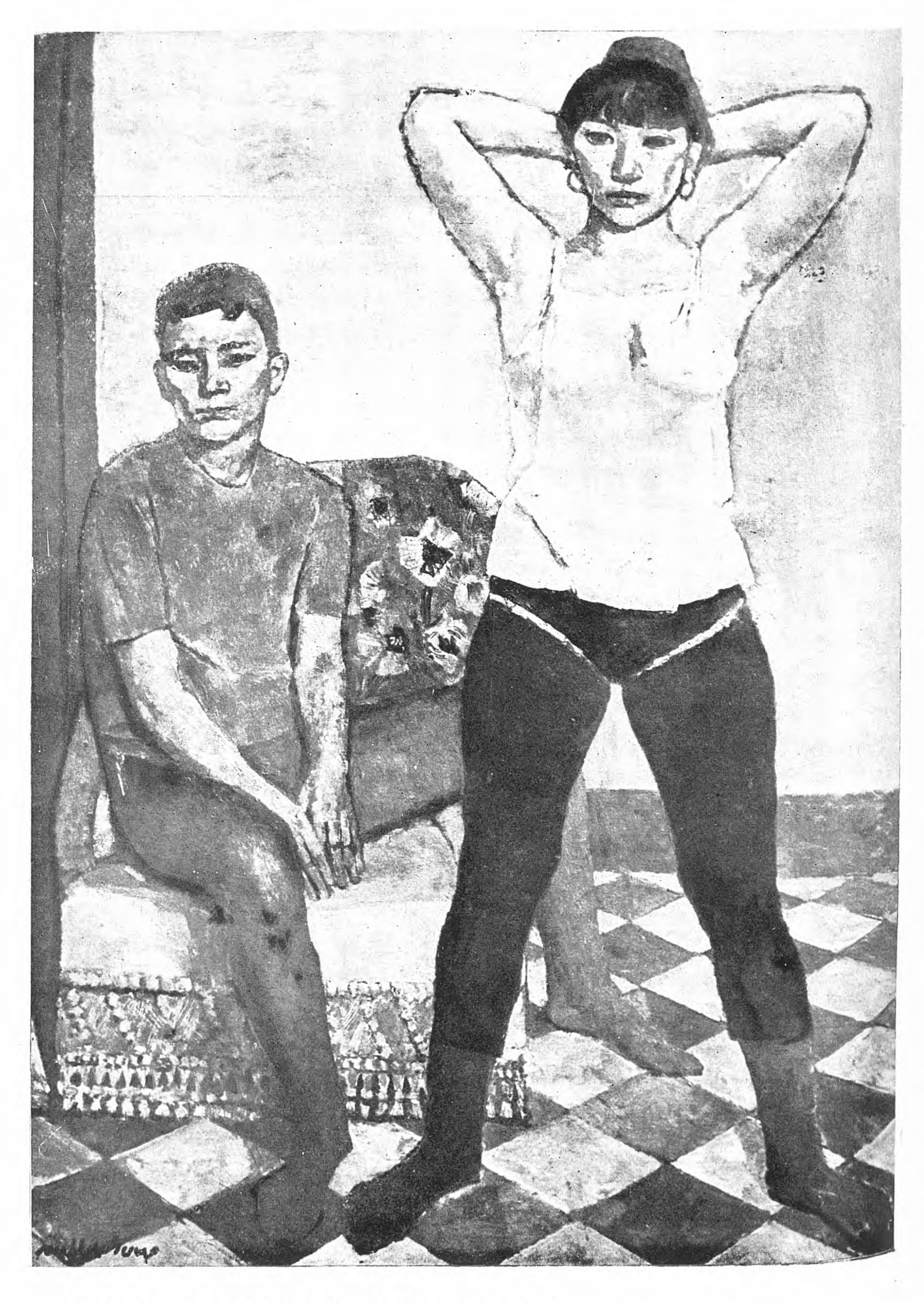
Primorosa de papel, rotulación y tipografía, agraciada con tres airosas tintas de Arnaldo Ciarrocchi, esta breve y romanísima entrega de Mario dell'Arco (1) nada tiene de breve en cuanto a la largueza de su gracia. Gracia de la de verdad, de la que no abunda, manantiada y sencilla como la de Mozart, aflorada al papel sin congoja, deformación ni esfuerzo. Gracia con mayúscula, implicada de amor, de ternura y, muchas veces, como no, de secreta y ennoblecedora melancolía. "Voz del pueblo, voz del cielo." Pues bien: aquí está esa voz jugando la doble partida que la copla del Sur asienta y declara. Un raro y feliz maridaje de cultura y pueblo se afirma en este libro menor, pero delicioso, cuyo tono y atmósfera apenas si podemos aparejar, por la memoria arriba, con algunas raras canciones de Galicia, Castilla y Andalucía, ciertos poemas breves de Rafael Alberti o el "Messieur Miroir" de Philippe Soupault.

Pero dos grandes barreras se interpondrán de por vida entre este libro encantador y una más o menos nutrida masa de lectores; es casi de rigor conocer ciertos aspectos del espíritu y la vida de Roma para gustarlo de lleno, y está escrito en uno de los dialectos que, con el italiano, acapara en uso exclusivo la Ciudad Eterna: el romanesco de evidentes dificultades de compresión y dotado de una

(1) *Roma*, de Mario dell'Arco. Ed. dell'Arco. Roma.



JOSE M.ª MALLOL ZUAZO.—*Composición.*



JOSE M.ª MALLOL ZUAZO.—*Dos figuras en el taller.*

peculiaridad de giros y vocablos penosamente asequible incluso al lector italiano no familiarizado con ellos. Mas he aquí que lo que constituye las mayores limitaciones de este volumen es también su origen, su virtud, su frescura y su encanto mismos. Pocos libros de poesía, antiguos o contemporáneos, alcanzarán, en su propia expresión lingüística, a llegar a calar tan hondo y con tan adecuados medios y percepciones en el espíritu de una ciudad. Picaresca y cordial, refinada como una joya y dejada ir al tiempo despreocupadamente, como un *stornello*, he aquí, por vía de ejemplo, una de las más gratas canciones del libro: "San Pietro Pescatore". Nostálgico de sus años de Tiberíades, San Pedro tira las llaves cada noche, al filo de las últimas preces, y se escapa al río; a la mañana, la vieja devota de turno, ya dispuesta para el beso ritual, descubrirá sobre el pie de la imagen la inexplicable presencia de una escama de pez:

Ogni notte, svanita l'urtim'Ave-
maría, frulla le chiave
e schizza a fiume.
A punta d'arba esce
la prima messa - e nona, come apizza
la bocca ar bacio, vede
sur santíssimo piede
una scaja di pesce.

Muy oportunas "Notas y Glosario", aclaradores de los aspectos más difíciles y peculiares del libro, dan cuenta final del mismo.

* * *

He aquí un volumen (2) que, si algún día se permitiese el lujo de intentar nacer, elegiría la poesía behaviorista como espejo del tipo de poesía que no procede. Fiel a una línea constante de introspección y emoción, apasionadamente intimista, desveladora de las emociones más sencillamente humanas, fácil a la imagen, a la efusión, al tacto del entrañable contenido de las cosas, este libro, como, en general, toda la poesía de Pilar Paz, parece justo y cabal reverso de los métodos abstencionistas propugnados por las nuevas técnicas literarias y que encomiendan a la mera observación de lo exterior, descrito con fotografía y maquinal minuciosidad, el fruto, el sentido y la eficacia de la literatura escrita (como si los mundos de dentro, por complejos y cambiantes, no fuesen tan "objetivos" o más que los de fuera). Lo

(2) *La soledad, contigo*, de Pilar Paz Pasamar. Colección "Alcaraván". Arcos de la Frontera/Cádiz. 1961.

interior o, mejor aún, una capacidad de trascender inmediatamente el mundo exterior al cosmos interior, constituyen la divisa más acendrada y neta de este volumen, que confirma el notable talento poético de Pilar Paz, la auténtica y emotiva raíz de sus versos y la sabiduría expresiva que desde su primer libro, *Mara,* asiste el quehacer de la autora.

En las estancias de "El Hijo", primera parte de "La Soledad Contigo", hemos encontrado algunos de los poemas más dramáticos y vivientes en torno al misterio de la maternidad, asunto tan propicio a la poesía femenina que ha constituído siempre uno de los temas eternos de la misma. Las "Anotaciones", segundo canal del libro, consisten en ocho sonetos de perfecta acuñación, cuyo grano germinal, de tipo anecdótico en la mayoría de los casos, revela en sumo grado la riqueza verbal y la maestría técnica de Pilar Paz, sin gran perjuicio en ningún momento de su conmovida sustancia íntima. "Mundo Nuevo", en la parte final y tercera —que da título al volumen completo— es quizá el mejor poema de toda la entrega, junto a otros tan seguros y acertados como "La casa", "Junto al sueño" y "Amantes en la orilla". Dotado de una regularidad cualitativa, cuya ausencia en mayor o menor grado ya habíamos señalado en los anteriores libros de Pilar Paz, "La Soledad Contigo" es, sin duda y en cuanto a este importante punto, la más redonda entrega de la autora, si no la de mayor ambición de unidad. Se revela aquí y en fin Pilar Paz, en plena juventud, dueña de un pulso poético tan cierto como, al parecer, definitivo.

* * *

En "La buena vida", de Gabriel Celaya (3), queremos encontrar una reanudación del mejor y más característico acento del autor, aquel acento señalado a nuestro entender, y a lo largo de toda su extensa producción, en los volúmenes "Movimientos elementales", "Las cosas como son", "Las cartas boca arriba", "Cantos Iberos" y, muy especialmente, en "La buena nueva". Son éstos los más relevantes libros del poeta del Norte, los que dejan oír con mayor claridad y amplitud su voz fuerte y distinta. Una condición de canto salvaje, más arraigada en lo primitivo que en lo popular; una especia de himno sangriento que, partiendo de lo físico de las cosas y los seres los asciende a categoría de símbolo; una postura furiosamente vitalista y enamorada de la tur-

(3) *La buena vida*, de Gabriel Celaya. Colección "Poetas de Hoy", al cuidado de Manuel Arce. Publicaciones de "La Isla de los Ratones". Santander, 1961.

bación y del hervor de existir, han sido las líneas básicas de la poesía de Gabriel Celaya y lo que de más valioso nos lleva ofrecido la misma. La particularización y la canción, las derivaciones a ciertas líricas y temáticas más usuales, abordadas también a su modo por el poeta y que se encuentran, sobre todo, en sus últimos libros de poesía —de manera especial en "Cantata en Aleixandre" y en "Para vosotros dos"—, hacen aparecer su voz debilitada y, como diría Papini, "mancata". Mucho más épica que lírica, entendidos ambos términos en el más clásico y también en el más contemporáneo de los sentidos, la poesía de Gabriel Celaya tiene por naturaleza más de exclamación que de canto, más de grito que de confidencia, aspectos que, unidos a su evidente metal de veracidad y a la desnuda pasión de vida refleja en su poesía, configuran la legítima personalidad del poeta y se dan, remozadas, en este buen poema dialogado en el que la voluntad y el cuerpo, la vital alegría de un constante desafío al destino, el drama y el júbilo de la existencia, Marta, María, Lázaro, el Doctor, el chacolí de Guetaria y las lampernas de Ondarrabi "con su sabor de origen", parecen devolvernos al mejor Celaya, al más significativo e importante.—FERNANDO QUIÑONES.

LOS FUEROS MUNICIPALES Y LA REVOLUCION DE 1810

Surgieron las Comunas en España de la guerra con el moro. Los reyes otorgaron fueros municipales a las ciudades como premio a conquistas o estímulo para futuras luchas. El pueblo elegía cada año los alcaldes, y éstos, con la asistencia del Concejo, administraban la juscia, dirigían la policía y manejaban las finanzas.

El Fuero Viejo de Castilla —la Carta foral más antigua— se dictó como Código Municipal para la señorial y heroica Burgos, centro de las hazañas del Cid Campeador, y fué extendiéndose después a las demás ciudades y burgos de Castilla, heredera del genio político y de la vocación jurídica de la Roma imperial. Tan celosas se mostraron las ciudades de su autonomía política, que se confederaron en Comunidades para defender sus fueros de la ambición de los nobles o de la arbitrariedad de los reyes.

Terminada la lucha secular de la Reconquista con la toma de Granada, se consolidó la unidad política del Estado y se afianzó el poder real, pero a expensas de las libertades municipales. Sin embargo, aún así los reyes debieron jurar todavía mantener los fueros, privilegios

y costumbres de los pueblos, y sólo así los súbditos juraban fidelidad al monarca, dentro de los límites de los fueros. Era un verdadero pacto entre el pueblo y la autoridad política que inspiró la famosa doctrina de jurisconsultos y teólogos sobre el origen popular de la soberanía, su naturaleza y sus fines, sus límites y condiciones, y sobre el derecho de resistencia contra los desafueros —qué noble estirpe tiene la palabra— del tirano que abusaba del poder. Vió entonces el mundo asombrado cómo el poderoso César hubo de abatir su orgullo paseándose de Corte en Corte por Castilla y Aragón, por Valencia y Cataluña, para obtener el reconocimiento de su autoridad con la jura de los fueros de los Reinos. No toleró Carlos V tamaños límites a su espíritu absolutista y a su ambición de dominio, y por eso menospreció las Cortes y debilitó las franquicias municipales hasta el punto de que las Comunidades castellanas se lanzaron a la insurrección. En el campo de Villalar fueron derrotados los Comuneros en 1521, don Juan de Padilla subió al cadalso y los fueros municipales fueron abolidos. Y muy poco después, bajo Felipe II, don Juan de Lanuza habría de seguir el mismo cruento itinerario por defender los fueros de Aragón. A los Cabildos antes elegidos por el pueblo, sucedieron los corregidores perpetuos designados por el rey, los síndicos y procuradores populares fueron reemplazados por oficios venales, y de las viejas libertades municipales sólo quedó un recuerdo en la literatura cuando Calderón de la Barca trazó con líneas inolvidables la silueta procera del Alcalde de Zalamea.

Pero la tradición de la autonomía municipal sobrevivió y se proyectó pujante en las tierras de América. Al fundar las ciudades los conquistadores hispanos tuvieron presente, ante todo, el templo —centro de sus aspiraciones religiosas— y el Ayuntamiento, núcleo aglutinante de su vida política y social, el cual se inspiró en el modelo de los viejos Cabildos de Castilla.

"Todos los años —escribe Solórzano y Pereyra en su *Política Indiana*— deben los vecinos elegir los Corregidores de su Cabildo, y éstos los Jueces, Alcaldes y demás oficios necesarios en tales Repúblicas." Y la Real Cédula de 1554 decía "que los vecinos puedan hacer elección de su Cabildo libremente".

En las Actas primeras de los Cabildos asistimos al lento desarrollo de nuestras ciudades, y en ellas se refleja el espíritu de la tradición castellana. "En la ciudad de..., estando ayuntado en su Cabildo como lo manda por buena costumbre los magníficos Señores Justicia y Regimiento de dicha ciudad, para proveer lo que convenga al servicio de Su Majestad y bien pro común de la dicha ciudad..." Así empiezan las Actas en las que siempre se apela a los viejos usos y costumbres.

A pesar de las reformas que en los siglos posteriores introdujo la monarquía borbónica en el régimen municipal de Indias, las cuales sustituyeron la elección popular de Justicia Mayor y de los Regidores por la compra al Rey de dichos oficios, el Cabildo sentía representar la autonomía vecinal y se creía investido de la personería del pueblo. ¿No es acaso cierto que la Revolución de los Comuneros —movimiento popular por excelencia— se hizo en un número aproximado a sesenta y seis Cabildos, los cuales promovieron y representaron los reclamos del pueblo sublevado, y que el mismo nombre indicaba con elocuencia su origen municipal y su inspiración en el levantamiento de las Comunidades castellanas?

Los criollos, alejados sistemáticamente de los altos cargos públicos, tuvieron en los Ayuntamientos la mejor y única tribuna de oratoria parlamentaria, escuela de administración pública, palenque de luchas en favor del pro-común y academia política en donde conocieron y ejercieron en algún modo representación popular. En ellos se encarnó el espíritu de justicia. A ellos acudió el pueblo en demanda de servicios públicos y de sus derechos diarios, y ellos a su vez elevaron su voz ante los altos poderes con una dignidad y una independencia que los honra ante la historia.

Del seno del Cabildo de Santa Fe surgieron protestas enérgicas y actitudes valientes contra los presidentes, virreyes y oidores en defensa de los derechos ciudadanos. En los larguísimos infolios de los procesos contra Nariño y demás precursores encontramos la pugna perpetua entre el cabildo y el virrey, entre el cabildo y la audiencia, y los ilustres prisioneros, solitarios e inermes, no tuvieron en su favor más que al cabildo de su ciudad, que trataba de aliviar sus penalidades, protestaba contra los arbitrarios procedimientos de los jueces y elevaba enérgicas representaciones ante la Corte.

Es también digno de recordarse que por encargo del cabildo de Santa Fe, Camilo Torres, la conciencia jurídica de la Revolución, escribió la Representación a la Suprema Junta Central de España, aprobada por la mayoría del Ayuntamiento el 20 de noviembre de 1809, que ha pasado a la historia del derecho y de las letras con el nombre de Memorial de Agravios. Había introducido el virrey Amar y Borbón seis regidores interinos —llamados los intrusos— en contra de las disposiciones legales que exigían el consentimiento del cabildo, con el fin de asegurar la elección de alcaldes para su partido. Contra esa medida arbitraria, lesiva de los fueros municipales, ¡cómo es de elocuente el reclamo y la protesta de Camilo Torres!

Don José Gregorio Gutiérrez Moreno, en su carácter de síndico procurador general, dió en 1809 instrucciones a don Antonio Narváez,

diputado a Cortes, en las cuales vibra el acento y se escucha la doctrina jurídica de los antiguos castellanos que ponían condiciones a su rey: "Que siendo —decía— el origen funesto de las calamidades que sufre la Monarquía el abuso con que se ha depositado en los ministros toda la autoridad soberana que han ejercido tirana y despóticamente en agravio de nuestras antiguas leyes constitucionales que lo prohiben, el señor diputado pedirá el cumplimiento de estas mismas leyes, con la protesta de que se reconoce y jura al Soberano, bajo la precisa condición de que él también jura su obediencia y se sujeta a las variaciones y adiciones que el tiempo y las circunstancias hagan conocer que son necesarias, a juicio de las Cortes. Que éstas deben quedar permanentemente establecidas con el objeto ya indicado, constituyendo un cuerpo que tenga una verdadera representación nacional y en que se le dé igual parte a la América que a la España. Que debiendo ser una, igual y uniforme la representación de ambas, no reconocerá el señor diputado de este Reino superioridad alguna respecto de las de la Península; antes, por el contrario, sostendrá su representación americana con igual decoro al de la española...".

Por estas razones, y a pesar de que Torres, Camacho, Gutiérrez de Caviedes, Gutiérrez Moreno y demás prohombres de la Revolución, al pedir que los representantes a la Junta Central fueran elegidos por el pueblo, "pues —decían— los cabildos son sólo una imagen muy desfigurada porque no lo ha formado el voto público, sino la herencia, la renuncia o la compra de unos oficios venales", cuando sonó la hora propicia las aspiraciones revolucionarias de los ideólogos cristalizaron en el cabildo, que se convirtió en eje central, en órgano jurídico y en instrumento de la emancipación.

¿Qué era el cabildo abierto? Una institución impuesta en América por derecho consuetudinario desde los comienzos de la Conquista y reconocida por las Leyes de Indias, que algunas veces la mencionan, pero sin definirla expresamente. Bovadilla, en *Política para corregidores,* dice: "Algún caso tan grave e importante se podría ofrecer en que conviniese, para mejor acierto, llamar algunas personas de buen celo, parecer y experiencia, de fuera del Ayuntamiento, al trato y conferencia de negocios; y en tal caso no es cosa ajena de razón y de utilidad llamarlos y que den su voto y parecer, y aunque esto se usa pocas veces, yo lo he visto y proveído alguna, de voluntad y gusto de los regidores." Era, por consiguiente, la deliberación directa del pueblo con los cabildantes para decidir los negocios de mayor trascendencia en circunstancias urgentes.

Ninguno de nuestros cronistas coloniales habla del cabildo abierto, que de repente, no se sabe por inspiración de quién, irrumpe en la his-

toria patria en la noche del 20 de julio. Ese derecho latente se había convertido en una viva realidad, y ese recuerdo histórico vino a ser chispa incendiaria en la garganta del pueblo, amonestado por sus caudillos políticos. El virrey, que tras vacilaciones y negativas sólo había autorizado cabildo extraordinario, vió surgir un cabildo abierto revolucionario, en el cual el pueblo eligió directamente y proclamó sus diputados para la Junta Suprema de Gobierno, la cual quedó constituída por ellos y por los miembros legítimos del cabildo. La exclusión de los cabildantes intrusos, algunos de los cuales eran varones intergérrimos, fué un nuevo acto de protesta contra la arbitrariedad del virrey, una justa retaliación contra los que habían aceptado el desafuero y un alarde de legalismo en plena actuación revolucionaria.

"El pueblo se trasladó en masa a las casas consistoriales —escriben los redactores del *Diario Político* Caldas y Camacho—; reunió a los alcaldes y regidores; entraron los vecinos, y se comenzó, a pesar del virrey, el cabildo abierto."

Aquella noche memorable el pueblo reasumió sus derechos, como reza el Acta, y los transfirió a la Junta Suprema de Gobierno, depositaria de la soberanía popular. Las doctrinas de la escuela clásica española desde Suárez y Soto, Navarro y Covarrubias hasta Jovellanos sobre el origen popular del poder público y su reversibilidad al pueblo en determinadas circunstancias y la práctica de los fueros municipales, vinieron a tener sus derivaciones lógicas en el cabildo de Santa Fe, que fué el centro de gravedad de la Revolución.

Tuvo, pues, plena razón Rafael Uribe Uribe al afirmar en ocasión solemne: "Los cabildos fueron el origen del movimiento emancipador que fué en el fondo y en la forma un movimiento comunal perfectamente caracterizado." Y tuvo razón el eminente publicista cuando hizo el siguiente reconocimiento justiciero: "Los españoles habían transmitido la noción del derecho a sus descendientes y súbditos americanos, y éstos, armados con la conciencia de su propio valer, se volvieron contra sus maestros el día en que ellos mismos olvidaron la lección. Esa fué la Independencia."—RAFAEL GÓMEZ HOYOS (de las Academias Colombianas de Historia y de Jurisprudencia).

NOTAS SOBRE TEATRO

I

"EL ANZUELO DE FENISA", DE LOPE DE VEGA, EN EL MARÍA GUERRERO

Con el estreno de "El anzuelo de Fenisa", de Lope de Vega, el Teatro Nacional María Guerrero se ha apuntado un nuevo y valioso

tanto, desde que José Luis Alonso se hizo cargo de su dirección, al comenzar la presente temporada. Dos obras más han sido las montadas por José Luis Alonso en dicho teatro: "El Jardín de los cerezos", de Chejov, y "Rinoceronte", de Ionesco. Tres obras, pues, que unen dos altos valores: la calidad y la variedad. "El jardín de los cerezos" era una buena muestra del teatro contemporáneo; "Rinoceronte" lo era del teatro de vanguardia; "El anzuelo de Fenisa" lo ha sido de nuestro teatro clásico. Pero a estos dos altos valores de la programación de José Luis Alonso, debemos añadir otro más: la comercialidad de las obras. Efectivamente, y en contra de lo augurado por los criterios vigentes en nuestra escena, estas tres obras han sido "comerciales". Esta claro. Cuando a la gente se le ofrece buen teatro, y además se le ofrece en excelentes montajes —los de José Luis Alonso lo han sido en grado sumo—, la gente va al teatro, se interesa por el teatro, necesita el teatro. Hechos cantan.

¿Vamos a descubrir a estas alturas los valores estéticos y de contenido de "El anzuelo de Fenisa"? Acaso fuese un tanto gratuito el intentarlo. No obstante, sí queremos formular algunos breves comentarios.

"El anzuelo de Fenisa" es una de las obras más características de Lope. No forma parte de esa línea del teatro lopesco —"Fuenteovejuna", "Peribáñez", "El mejor alcalde, el rey", "La estrella de Sevilla", etc.—, en la que el autor plantea resueltamente una problemática, a la par que humana, histórica y social. Pero "El anzuelo de Fenisa" responde, como toda la rica producción de Lope, a una misma filosofía vital. Sin duda, "El anzuelo de Fenisa" es una aguda crítica, que en no pocos aspectos se asemeja y hermana a la tradición picaresca. Pero es también muchas más cosas.

Es, por lo pronto, una manera particular de entender el mundo, lejos de todo tinte sombrío, mas sin ocultar cuánto de grave hay en el humano convivir. Pero allí donde encontramos lo más característico de "El anzuelo de Fenisa" es en lo siguiente: cuantos valores morales se conjugan en la pieza son de una clara raíz burguesa. *Fenisa* y *Lucindo,* personajes básicos de la obra, están muy lejos del estilo vigente en la época. Ellos, *Fenisa* y *Lucindo,* anuncian una nueva concepción del mundo, una concepción mercantil —el "tanto tienes, tanto vales" de la naciente burguesía— frente a los privilegios de sangre de la aristocracia. Cierto que es inútil buscar en "El anzuelo de Fenisa" una pugna entre ambos valores. Pero a Lope, una mente ágil y alerta, no le podía pasar inadvertida la génesis de esta subversión de valores, que siglos más tarde iba a cambiar la marcha del mundo. Al inspirarse

en el conocido cuento de Bocaccio, acertó a escribir una comedia "europea" a la altura de su tiempo. Y, como en tantas otras obras, supo, de algún modo, anticipar un tiempo que estaba por venir.

En consecuencia a lo dicho, fácilmente puede comprenderse que "El anzuelo de Fenisa" es una obra escrita con desenfado y, sobre todo, con jovialidad. Obra escrita con un diálogo agudísimo, rico en conceptos y en expresiones ingeniosas. Juan Germán Schröeder, autor de la versión ofrecida, supo conservarlo en toda su dimensión. Y José Luis Alonso supo recrear la obra con un bonito montaje, lleno de gracia, en un justo equilibrio siempre entre la farsa y lo naturalista, mas sin caer nunca en estos dos extremos; es lo que la obra exigía. Los intérpretes, sabiamente conjuntados por el director, estuvieron a la altura de la pieza. Especialmente nos agrado el trabajo de Carmen Bernardos, María Luisa Ponte y Antonio Ferrandis. Aunque —repito— fué la interpretación colectiva, unitaria, armoniosa, lo más relevante y plausible. Los bocetos de los figurines y el decorado fueron de Rafael Richart. Figurines y decorado respondían igualmente a los criterios con que la obra había sido entendida y dirigida.

II

UNA TEMPORADA DEL G. T. R.

Con el estreno de "En la red", el G. T. R. (Grupo de Teatro Realista) ha dado por terminada su temporada de este año, que es la primera y deseamos que no sea la última. Dicha temporada desarrollada en el teatro Recoletos, ha consistido en tres estrenos: "Vestir al desnudo", de Pirandello; "El tintero", de Carlos Muñiz, y "En la red", de Alfonso Sastre, que es uno de los directores de la compañía. El otro director es el escritor José María de Quinto.

A comienzos de este año, Alfonso Sastre y José María de Quinto hicieron pública la declaración del G. T. R. Se apuntaba allí un hecho cierto en la actual escena española, y del cual algo tenemos ya escrito en estas notas: la progresiva "deserción de los públicos" ante los espectáculos "de viejo estilo". Y se entendía en la mencionada declaración que tal deserción era saludable, por cuanto posibilitaba la atracción de esos públicos por un nuevo teatro: un teatro más serio, más digno, ética y estéticamente hablando.

Con esta convicción y con este propósito, Sastre y de Quinto fundaban el Grupo de Teatro Realista. Desde su primer estreno, el G. T. R. era ya: "una compañía en marcha, un llamamiento a los jóvenes, un

comité de lectura, un anhelo de teatro popular, una invitación a los escritores de otros campos literarios, una reclamación de teatro libre, un deseo de planteamientos dialécticos, una investigación en el realismo y sus formas". Y el G. T. R. trataba de llegar a ser: "un teatro experimental, una agencia desinteresada, un centro de estudio del teatro, una oficina dramatúrgica, un departamento de crítica privada, un taller de escenografía, un servicio al teatro español y a la sociedad en que vivimos".

De lo recogido se desprende la seriedad intelectual con que esta compañía fué proyectada. No nos encontramos ante la habitual compañía de teatro que se crea con el exclusivo propósito de montar unas obras de discreta calidad —eso en el mejor de los casos— y ver de sacar con ellas el mejor negocio posible. El G. T. R., ciertamente, incluía lo profesional, pero apuntaba hacia metas más altas. Obvio es decir que esto resulta totalmente insólito en el actual panorama del teatro español.

No disponemos del suficiente espacio para comentar los mencionados estrenos con la holgura que se merecen. De ahí que acudamos a reseñar sólo aquello que nos ha parecido más relevante.

* * *

"Vestir al desnudo", de Pirandello, fué dirigida por José María de Quinto —fué la suya una dirección sobria, especialmente atenta en el matiz del enrevesado diálogo pirandelliano— e interpretada en los principales personajes por María Amparo Soler Leal y Antonio Casas, que destacaron sobre los restantes intérpretes. "Vestir al desnudo" es obra de caracteres, donde Pirandello plantea uno de sus temas más gratos: el de la incomunicabilidad humana. No es esta obra lo mejor, ni mucho menos, de Pirandello, aunque probablemente sí es una de las piezas más típicas del autor de "Seis personajes...".

Al elegir una pieza del dramaturgo italiano, el G. T. R. le rendía público y cordial homenaje en el veinticinco aniversario de su muerte. Ha sido la única compañía que lo ha hecho.

* * *

Mayor interés, sin embargo, tuvo el estreno siguiente: "El tintero", de Carlos Muñiz. Muñiz, uno de nuestros jóvenes autores más prometedores, ya era conocido por sus obras "Telarañas" y "El grillo", ésta última premiada en un concurso para autores noveles, y estrenada en sesión de Cámara con una reacción polémica por parte de crítica y público. Posteriormente, en 1958, Muñiz obtuvo el premio "Carlos Arniches" con "El precio de los sueños", pero esta obra

no llegó a estrenarse. Lo último que conocíamos de Muñiz, pues, era "El grillo". Y al compararla mentalmente con su última pieza, "El tintero", se advierte una clara evolución que va de unas formas naturalistas —o, más exactamente, realistas— a una forma teatral expresionista. (No entremos en la cuestión de que el expresionismo puede muchas veces reflejar mejor la realidad que una forma realista o naturalista; eso es harina de otro costal.) Tal evolución nos incita a no pocas consideraciones, que dejamos para posteriores comentarios. Por el momento, sí es necesario hacer hincapié en que "El tintero" constituye formalmente una experiencia de gran importancia. También por su contenido es una de las obras jóvenes más importantes de las aparecidas en estos últimos años. Ahora bien, hay una objeción que sucintamente queremos formular.

Esta objeción se refiere a la manifiesta falta de unidad entre el primer acto y el segundo —la pieza está dividida en dos actos—. El segundo acto no deja de ser un añadido, una innecesaria repetición del primero, en el que todo ha sido ya dicho, y además mucho mejor dicho. Esto en el teatro es muy grave. En el teatro puede perdonarse que un primer acto sea flojo, a condición de que el segundo —y si hay tercero, por supuesto que el tercero mucho más— sea manifiestamente superior; lo contrario, sin embargo, no se perdona nunca. Y este es el defecto capital de "El tintero": un primer acto excelente y un segundo acto en el que, aun habiendo escenas de alto interés y buena factura, decae notablemente la altura dramática ganada por el primero.

Dicho esto, es preciso señalar que el primer acto de "El tintero" nos ha parecido lo mejor que ha escrito Muñiz hasta ahora. Es un acto cuajado de aciertos expresivos, de situaciones —o de una situación— de gran teatralidad, de personajes sabiamente dibujados en sus rasgos más grotescos... El espectador vive esa oficina en que *Croc,* el personaje protagonista, se rebela contra un inexorable y deshumanizado engranaje burocrático. No importa tanto que la realidad sea textualmente así; lo que importa es que esa realidad haya sido entendida y declarada en su sentido más profundo. Y Muñiz ha sabido entenderla y declararla. Resulta obvio decir que "El tintero" recuerda con insistencia aquel gran drama de Rice que se titula "La máquina de sumar". Ahora bien, quizá no sea tan obvio añadir esto: es harto saludable esa influencia; lo grave sería que Muñiz estuviera influído por Marquina, pongamos por caso. Muñiz es un autor en marcha, que ha venido tanteando diversas formas dramáticas, hasta conseguir —y creemos que lo conseguirá— esa forma propia y ori-

ginal, que sirva a expresar cuanto de propio y original tenga que decirnos.

Especial atención exige la puesta en escena de Julio Diamante. Recordemos de este joven director otro montaje, en el que ya se nos mostraba como un director abocado hacia el teatro expresionista; me refiero a su puesta en escena de "Woyzek", de Büchner, hace un par de años. Ahora Diamante ha logrado un montaje superior a aquél. Para quienes saben ver teatro, era manifiesta la mano segura del director, armonizando la interpretación de los actores, señalando aquí y allá este o el otro rasgo que mejor sirviera al carácter grotesco de la acción, de los personajes o del diálogo. Entre los actores, destacó sobremanera Agustín González, en el papel de *Croc*. Fué una auténtica revelación. María Amparo Soler Leal y Antonio Casas pasaron esta vez a interpretar papeles secundarios, lo que no deja de ser un ejemplo aleccionador para el divismo de los actores españoles.

* * *

El tercer estreno del G. T. R. ha sido "En la red", drama en dos actos, de Alfonso Sastre. Además de la expectación que todo estreno de Sastre produce, se daban ahora otros dos motivos igualmente atrayentes: la incorporación al teatro de Javier Clavo —autor del decorado— y la del director de cine Juan Antonio Bardem. Ambas resultaron ser dos incorporaciones felices. Fueron principales intérpretes Amparo Soler Leal, Antonio Casas, Antonio Queipo, Magda Roger, Francisco Taure y Agustín González.

Alfonso Sastre nos dice en su autocrítica que "En la red" es un "drama sobre la condición humana del hombre clandestino". Localiza Sastre su drama en la actualidad: la lucha de Argelia, y concretamente en unos personajes pertenecientes a una organización clandestina en pugna con la política "ultra". Estos personajes se han refugiado en un piso deshabitado, perseguidos por la policía, que acaba de asestar un duro golpe a la organización. Al final de la obra, y por culpa de la imprudencia de uno de ellos, *Leo,* un periodista, la policía llega hasta aquí y los detiene; *Leo,* al final, resulta muerto.

¿Qué ocurre en el transcurso de la obra? Comencemos por decir que Sastre se ha autolimitado en cuanto a recursos escénicos: un solo decorado, una sola situación, pocos personajes, acción temporal ininterrumpida. Estéticamente, "En la red" es, pues, una obra de gran ambición dramática. Obra de situación, que es donde Sastre ha rendido hasta hoy sus mejores frutos, aunque en este terreno siempre se le pueden encontrar claros precedentes en el teatro de Jean-Paul Sartre. Esta vez en "Muertos sin sepultura", y también un poco en

aquella gran novela de Malraux que se titulaba "La condición humana". Por supuesto, esto no va dicho como reproche. Como el de Rice, también los de Jean-Paul Sartre y Malraux nos parecen un saludable magisterio.

Dadas las autolimitaciones de recursos escénicos con que, *a priori*, el autor se enfrentaba, era menester que la obra tuviese un gran diálogo. "En la red" lo tiene. Un diálogo sobrio, conciso, en el que se ha eliminado todo cuanto pudiera ser superfluo o innecesario; es, con mucho, el mejor diálogo que ha escrito hasta ahora Alfonso Sastre. Pero como es una obra de situación, necesitaba también unos caracteres trazados con precisión escrupulosa. "En la red" los tiene. Son personajes que viven auténticamente, y cada uno desde su personalidad, una hora seguida de angustia, de desesperación, de terror y de incertidumbre. Es en particular desgarradora una escena en que el personaje *Leo* —que interpretó muy bien Agustín González— cuenta la tortura a que ha sido sometido antes de venir a este refugio.

"En la red" es, en fin, una de las mejores obras de Sastre; quizá la mejor.

Bardem hizo un buen montaje, sobre todo en el manejo de la luz. En el teatro español, por lo general, se ilumina el escenario de una vez y para toda la obra, o bien se cambia la iluminación un par de veces. Muy al contrario, Bardem supo jugar con las infinitas posibilidades que la luminotecnia ofrece en el escenario.

Como observación final, y luego de releer todo lo escrito, incito al lector a que considere un hecho cierto que nos muestra la presente temporada: a la par que obras de excelente calidad, hemos visto puestas en escena de calidad no menos excelente.—RICARDO DOMÉNECH.

LA ESCULTURA DE JULIO GONZALEZ

Un análisis de la escultura exige detenernos en las diversas concepciones que la materia ha tenido en el espacio. Materia que hasta la soltura y libertad que han adquirido en la escultura contemporánea eran puras masas introducidas en el espacio sobre las que éste gravitaba. Hasta nuestro siglo no se había intentado nada que tratase de equilibrar esta relación materia-espacio. Los escultores contemporáneos se han preocupado por este problema de tal manera que este afán ha proyectado definitivamente la dirección de la escultura actual. Por esto, Henry Moore crea un tipo de esculturas en las cuales se aprecia una

bien marcada intención de envolver el espacio limitándolo con la materia plástica. Es una tentativa conseguida de alojarlo en el seno de cada escultura. Para esto se ha hecho imprescindible la función del hueco en la escultura. Y este hueco ha sido motivo de que numerosos escultores creasen sus obras teniendo presente este concepto. Así Antoine Pevsner y Gabo construirán sus esculturas con arreglo al citado postulado. Pero en las obras de estos escultores la forma depende de un eje central que a la vez que la sostiene la sujeta, cortando, así de esta manera, un intento cuya plena realización se ha quedado en mero proceso. Esto hace que en sus esculturas se advierta una falta de vitalidad unida a un frustrado esfuerzo de fusión con el cosmos. La forma al estar en órbita ha quedado privada de toda independencia respecto de su eje. Este constructivismo formal de Pevsner y Gabo —por sólo citar a éstos— se puede contraponer a la obra de un escultor que por su soltura de la forma en el espacio y su vitalidad difiere totalmente de las esculturas antes citadas; se trata de Julio González.

A propósito de lo dicho anteriormente, la obra de este artista atraviesa varios períodos con caracteres bien diferenciados. Estas etapas no se deben interpretar como meras fases de formación, sino como ensayos de las diversas concepciones de una materia como el hierro forjado en el espacio, técnica que aprendió junto con su hermano Juan en el taller paterno. Pero una fuerte vocación por la pintura hace que Julio González siga los cursos de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En un ambiente familiar propicio —su padre era escultor— su vocación hacia la pintura le atrae más en un principio. No obstante, su conocimiento de los metales hace que González se dedique a la escultura, consiguiendo exponer con su hermano en 1892 en la Exposición nacional de Chicago y en la Exposición de Barcelona, obteniendo una medalla de oro.

Fué hacia 1900 cuando al trasladarse su familia a París intimó con Picasso, al que ya había tratado antes en Barcelona, y se introdujo en el grupo de M. Raynal, Max Jacob y Manolo Hugué. La guerra hizo que Julio González trabajase en las fábricas Renault, donde aprendió la soldadura autógena. Este conocimiento lo aprovecharía para alcanzar en el año 1927 su verdadera personalidad artística. Sobre el empleo del hierro forjado el mismo Julio González nos informa: "La edad del hierro empezó hace siglos, produciendo (desgraciadamente) armas, algunas muy hermosas. En nuestros días permite, además, la construcción de puentes, edificios industriales, raíles de ferrocarril, etc. Ya es hora de que ese material deje de ser mortífero y simple material de una ciencia mecanizada: la puerta está completamente abierta hoy

para que ese material, penetrando en el dominio del arte, sea batido y forjado por pacientes manos de artistas." Este material, unido a su peculiar manera de trabajar sus esculturas, dan un verdadero carácter arquitectónico a sus obras. La materia no le presenta ninguna oposición, sino que se familiariza con él. Esto es debido a que González no esculpe sus obras, sino que dividiendo la materia y armándola consigue los efectos deseados. En la obra de Julio González no existe lucha entre materia y espacio por considerarlos como parte del cosmos. En nuestra opinión, el verdadero precursor se nos presenta por ese afán de vitalizar el hierro tratándolo con esa sencillez y elegancia tan peculiar de su estilo, del que podemos afirmar que, a pesar de haber vivido en una constante variación de tendencias, se ha mantenido inmune a toda influencia, si exceptuamos el cubismo, que se introdujo en determinada época de su arte. No obstante, el estilo de Julio González, como ya hemos indicado, se nos presenta no como una evolución en busca de una solución más perfecta, sino que cada período muestra una consecución total del objeto perseguido. Así, si analizamos las esculturas ejecutadas entre los años 1927-1930 advertiremos la consciente intención de González. Más que masa o volumen se componen de planos rítmicamente dispuestos que recortan el espacio. Son esculturas que se proponen crear un espacio cubierto sugeridor de un volumen. Son obras compuestas y armadas. De esta época es la "Cabeza de Don Quijote", tratada con un extraordinario combinado de recortes curvos. La "Cabeza de conejo", de 1930, con un fuerte sentido dramático, conseguido con los contrastes bruscos de luz y sombras producidos por planos rectilíneos envueltos en un óvalo. Del mismo año y con influencia cubista es la "Máscara española". No debemos pasar de esta época sin hacer referencia a la extraordinaria "Naturaleza muerta", de 1929-1930, que por la importancia que adquiere el vacío en la creación plástica se puede considerar como uno de los mayores aciertos e innovaciones de nuestro escultor.

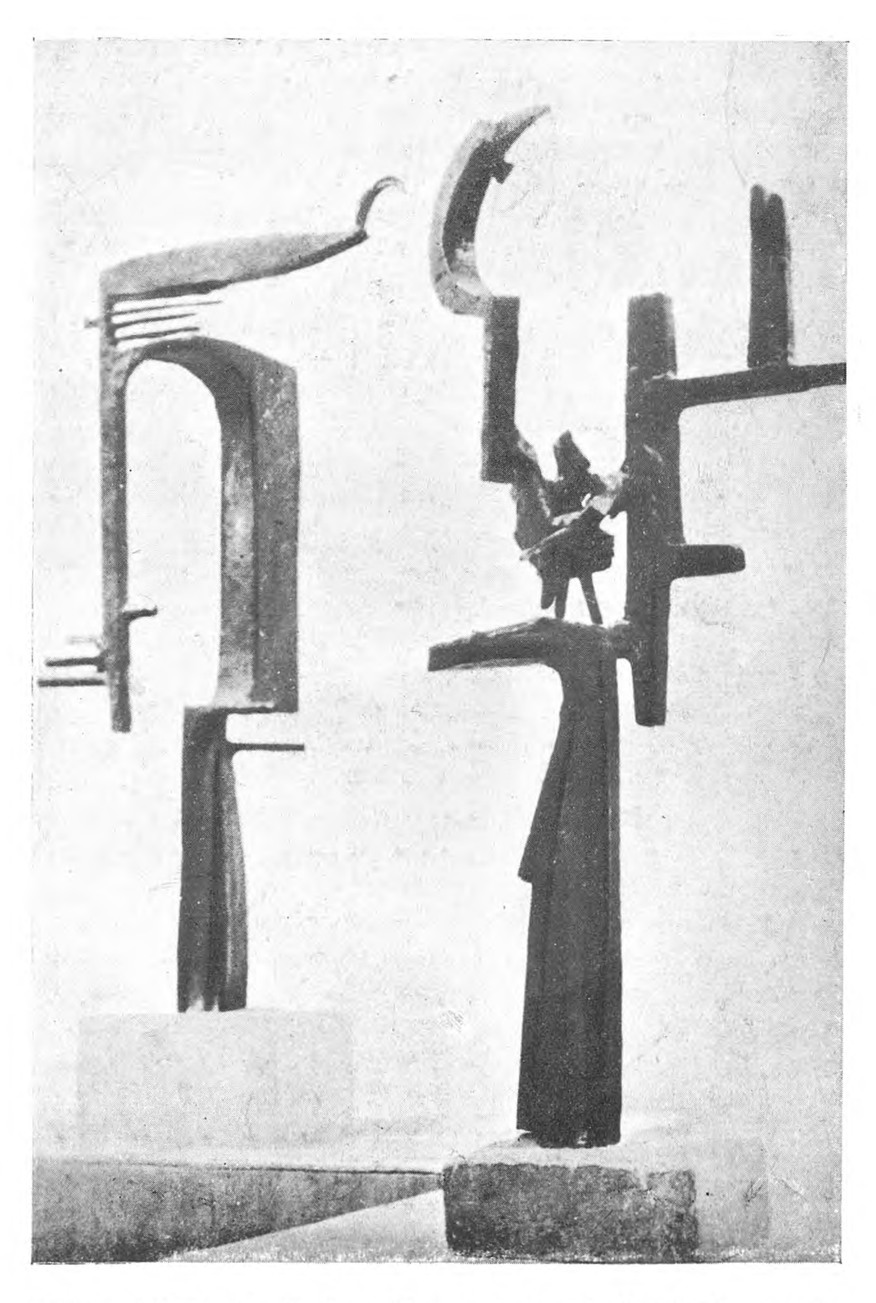
Una liberación de esta forma cerrada se da en las obras de la siguiente etapa que abarca los años comprendidos entre 1931-34, en los que sus esculturas consiguen un efecto de dibujo espacial. En este período lo que juega es la línea. Julio González nos da una indicación sobre este estilo: "Proyectar y dibujar en el espacio y construir en él como si se tratase de un material recientemente adquirido, he ahí toda mi tentativa." Así, en su "Maternidad", de 1933, una suave melodía de líneas nos introduce en la armónica composición, a la vez que éstas intentan abrazar el espacio. Cosa análoga puede decirse del "Personaje llamado de la jirafa", de 1934. Es una fase de verdadera

soltura de la materia plástica en la que lo que más nos admira es esa conjunción de formas de la más expresiva vitalidad, a la vez que ese sentido pensado y medido de la composición tan del gusto de González.

La transformación mayor que experimenta su obra se produce en un tipo de esculturas en las que los volúmenes compactos adquieren primacía. Aquí no existe ya ese afán de Julio González por fundir la materia con el espacio, sino que en estas obras se nos presentan los volúmenes en su absoluta pesantez. Es un retorno a los mismos, pero de una manera nueva, ya que sus esculturas consiguen que el volumen representado tenga un peso equivalente al aparente. No existen planos independientes, sino que la materia se nos muestra en un volumen masivo, indicándonos un momento dramático en la obra del artista, que se desarrolla entre los años 1934-36. Por ejemplo, la "Cabeza de encapuchado" (1934), en la que la fuerza expresiva de la escultura se reconcentra en el apilamiento del volumen, o en la "Cabeza del beso" (1934), o en la "Cabeza de hombre acostado" (1935), cuya vitalidad nos es comunicada por esta obra de una manera puramente instintiva. Pertenece a este período la "Pequeña cabeza acostada", muy influída por el cubismo. En esta misma fase que estudiamos aparecen ciertos tipos más racionales que muestran una combinación de planos rectos y curvos, equilibrando, de esta manera, el peso y medida de las masas y produciendo un corte a toda continuidad. Citaremos la "Mujer sentada número 1", de 1935, y la del mismo nombre número 2. En ellas el artista ha conseguido captar el efecto de verticalidad de un cuerpo sentado mediante una organización de las formas rectas verticales que gravitan hasta hundirse en otras más compactas. El Museo de Arte Moderno de Nueva York posee dos esculturas de este estilo; son: una "Cabeza", de 1935, y "Mujer peinándose", de 1936. En esta última, Julio González ha combinado formas macizas, aunque estilizadas, con otras accesorias más frágiles. Por su sentido del volumen más acentuado citaremos su "Maternidad", de 1935. Esta línea emprendida le conduce a servirse en esta época de las formas que le rodean, para de esta manera, una vez transformadas, expresar su sentir interior. Esculturas que se sirven del espacio como medio de dibujo, digo dibujo porque estas esculturas son planas, dentro de lo plana que se pueda considerar una escultura, consiguiendo una agilidad a la que no se había llegado hasta entonces. Formas que, por otra parte, rasgan el espacio como una catedral gótica, intentando remontarse por encima de la superficie en que se apoyan. Son sus palabras "Sólo una flecha de catedral nos puede señalar un punto en el cielo en el que nuestra alma permanezca en suspenso" transportadas a la plástica.



JULIO GONZALEZ.—*Cabeza de Montserrat* (1942).



JULIO GONZALEZ.—*Hombre gótico* (1937), y, a la derecha, *La gran hoz* (guadaña) (1936).

Y es de notar que en toda la obra de Julio González se aprecia el mismo sentido de espacialidad que en las torres de la arquitectura gótica, corroborando nuestra opinión acerca del sentido arquitectónico que preside todas sus obras. Intentando así, de esta manera, la posesión intelectual de dicho espacio. Los volúmenes compactos han desaparecido sustituídos por otros lineales y estilizados que se injertan en planos produciendo un sentido rectilíneo en sus esculturas, que hace que adquieran un carácter de dibujo aéreo. De este período de la obra de Julio González puede decirse que más que esculturas parecen dibujos sobre el fondo en que se perfilan. Las líneas que se apoyan sobre sí mismas, sin servirse de ninguna materia como medio. El trazado está armado sobre las posibilidades que éste tiene, dejándolo confiado a su azar, consiguiendo así una escultura autóctona. Por ejemplo, "La gran hoz", de 1936, que nos admira por su sobriedad; "Hombre gótico" (1937), con una elegancia que nos recuerda la de Juan Gris. En "Personaje acostado" presenciamos una escultura dispuesta en varios planos sugeridores de la idea de un decorado. Estas esculturas poseen un fuerte sentido de independencia de la gravedad. En ellas, ésta sólo actúa para la conjunción de unas formas en otras cuya culminación se produce en "La danzarina de la margarita", de 1938. Este período dura aproximadamente hasta 1940. Y en estas obras es donde Julio González consigue, mejor que en ninguna fase de su vida artística, captar esa sensación de permanencia en el espacio exenta de toda pesantez. Esto se conjuga con volúmenes más pesados en su "Hombre cactus", de 1939-40, obra en la que se advierte un retorno a las esculturas de las masas.

Al final de su vida hace obras de un desgarrado expresionismo como su "Cabeza de Monserrat", de 1942.

En Arcueil, el 27 de marzo de 1942, muere Julio González. Tenía sesenta y seis años. Su personalidad queda gravitando en el espacio como sus esculturas, de las que siempre recordaremos esa regularidad, armonía y equilibrio impresos con sencilla elegancia.—VÍCTOR MANUEL NIETO ALCAIDE.

SAINT-JOHN PERSE, POETA DE LA SOLEDAD

Entre un novelista —el gran Rómulo Gallegos, candidato de toda Hispanoamérica— y un poeta, Saint-John Perse, la Academia sueca se ha decidido por este último, coronando una vez más a la poesía, que en estos últimos años se ha visto preferida en las personas de tres

grandes poetas: Juan Ramón Jiménez, Boris Pasternak y Salvatore Quasimodo. En la reciente decisión de la Academia, que otorga el Nobel a otro gran poeta, ¿no habrá influído Mr. H., Secretario General de la ONU y traductor al sueco de algunos poemas de Saint-John Perse? En todo caso, quienes apoyamos, en todo el mundo hispánico, la candidatura de Gallegos, tenemos que lamentar que no se haya atendido esta vez el clamor de América, dándose a Francia de nuevo la oportunidad de afirmar su record: con Perse, son ya diez los escritores franceses galardonados con el más famoso premio literario del mundo. Pero si la Academia sueca tiene, como cada quisque, su política literaria, no por ello deja de ser St. John Perse un extraordinario poeta, un poeta de muy pocos, aunque apasionados, lectores. Su aristocraticismo, su apartamiento de los mundillos literarios, su espléndido aislamiento, le prestaron siempre un halo de raro prestigio entre los poetas mismos y los aficionados a la poesía. Ni siquiera ha faltado, en cada país, un poeta o un crítico entusiasta, a veces de altura, que haya *descubierto* y traducido a Perse: Rilke y Kassner en Alemania, Eliot en Inglaterra, Ungaretti en Italia, Adamowitch en Rusia, Ricardo Güiraldes en Argentina, Lezama Lima en Cuba, Jorge Zalamea en Colombia. En España, otro argentino, el poeta y crítico Agustín Larrauri, publicó en la Colección Adonais, hace varios años, una versión completa de *Anabasis,* quizá el poema más ambicioso y trascendente de St. John Perse.

Pero digamos algo, en rápido esbozo, de la vida del nuevo Premio Nobel. Nació Saint-John Perse —seudónimo literario de Alexis Saint-Léger Léger— el 31 de marzo de 1887, en una pequeña islilla de coral junto a la isla de Guadalupe, en las Antillas francesas. A los once años, el joven Alexis fué enviado por su familia a Francia, a fin de iniciar sus estudios, primero en el Liceo de Pau, donde conoció a Francis Jammes, y más tarde en la Universidad de Burdeos, en cuya ciudad escribió, a los diez y siete años, su primer poema largo, *Images à Crusoe* (1904). Era el momento en que la poesía simbolista quemaba sus últimos inciensos y celajes, y en que se presentía una nueva lírica más rigurosa y concentrada, que había de triunfar con Paul Valery, heredero directo de Mallarmé. Tres años más tarde, escribía Perse en el valle de Ossau, junto a los Pirineos, el poema inicial de *Eloges,* su primer libro, con el título *Pour fêter une enfance.* Había conocido por entonces a Paul Claudel, que no dejaría de influir algo en su destino literario. Sus dos pasiones eran, por esa época, la poesía y el alpinismo. Fué en una de esas excursiones por los Pirineos Orientales cuando tuvo lugar su encuentro con Alain Four-

nier, quien recuerda en una de sus cartas las dos grandes admiraciones de la adolescencia del futuro poeta: Rimbaud y Jules Laforgue. La publicación, en 1911, de su primer libro, *Eloges,* le dió a conocer entre una reducida minoría, pero de esa minoría selecta formaba parte Valery Larbaud, que se convirtió en uno de los críticos más entusiastas del nuevo poeta, y escribió el prólogo para la primera traducción rusa de *Anabasis.* En 1914, después de una larga serie de viajes —por España, Inglaterra, Alemania, Nueva Guinea y Australia—, St. John Perse ingresa en la carrera diplomática, y desde 1916 a 1921 es Secretario de Embajada en Pekín, viajando mucho en esos años por China, Corea, Japón, Mongolia y Asia Central. Cerca de Pekín, en las estribaciones de una montaña, poseía un templo taísta abandonado, y allí escribió el poeta, al regreso de una excursión al desierto de Gobi, su gran poema *Anabasis,* que no había de publicarse hasta 1924, a su regreso a París, donde, de 1925 a 1931, trabajó junto al ministro Briand, en Asuntos Exteriores, como jefe de su Gabinete diplomático. Su carrera fué fulgurante. En 1929, Director político en el mismo Ministerio. En 1933, Embajador, y el mismo año, Secretario general del Ministerio. Hasta 1942 no publica su segundo libro, *Exil,* fruto de su exilio voluntario en Estados Unidos, al invadir Francia el ejército alemán e incautarse los nazis de su casa de París y de todos sus papeles y manuscritos. *Exil* fué escrito en 1941 en Long Beach Island, en New Jersey. Perse se había instalado primero en Nueva York, pero pronto pasó a Washington, donde consiguió, gracias al poeta Archibald Mac Leish, el puesto de Asesor de la Biblioteca del Congreso. Naturalmente, al adherirse a las Fuerzas Francesas Libres que acaudillaba De Gaulle, el Gobierno de Vichy le desposeyó de la nacionalidad francesa y se incautó de sus bienes, pero a la liberación de Francia fué reintegrado en la plenitud de sus derechos. En América, St. John Perse no ha perdido el gusto por los largos viajes, y así ha recorrido en estos últimos veinte años las regiones casi desérticas de Arizona, de Utah, de Nuevo México, y las montañas pobladas de bosques de Tennessee y de la Carolina del Norte. Su amor por las islas, sueño perenne de su infancia, le llevó también a las Antillas, americanas e inglesas. Muy de tarde en tarde ha ido publicando, siempre en la "Nouvelle Revue Française", sus poemas: en 1946, *Vents;* en 1950, *Amers,* y en 1960, su último libro, *Chronique.* Actualmente, el poeta, retirado ya hace años de toda actividad diplomática, vive en la Riviera, en su villa de Giens, cerca de Marsella, pero no ha renunciado a sus viajes marinos.

Se ha insistido demasiado en la influencia de Paul Claudel sobre

la poesía de St. John Perse. Emilie Noulet ha afirmado que el "lirismo descriptivo" de Perse es fruto de la influencia de la *Connaissance de l'Est* de Claudel. Pero creo que tiene razón el crítico argentino Agustín Larrauri al afirmar que los elementos principales que caracterizan la obra de Perse —utilización, casi exclusiva, del versículo, largas enumeraciones, gusto por los grandes temas, recreación de un clima épico— bien pueden ser herencia de Walt Whitman, el gran bardo yanqui. No hay que olvidar, por otra parte, la naturaleza criolla del poeta, su infancia mecida por islas y mares antillanos de una pureza deslumbrante. Toda su obra es como una nostalgia de ese paraíso perdido y de un reino exótico y lejano, fuerte y puro, recuerdo quizá de su vida en Oriente, y del que es reflejo *Anabasis*. La influencia de Rimbaud, el Rimbaud de *Le Bateau Ivre,* es también decisiva. Como Rimbaud, St. John Perse es un perseguidor de lo infinito y de lo desconocido. Lo lejano le atrae, y con razón se le ha llamado el poeta de la errante soledad.—J. L. CANO.

TEMA Y PROBLEMA EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO

Hace dos años, exactamente en marzo de 1958, "Los Juglares, teatro hispanoamericano de ensayo", presentamos en el Colegio Mayor hispanoamericano Nuestra Señora de Guadalupe una "Semana de Teatro cubano", dando a conocer cinco obras de otros tantos jóvenes autores cubanos. La crítica madrileña acudió en pleno, quizá por primera vez, a la Ciudad Universitaria, y enjuició certeramente, con sensibilidad y al mismo tiempo con optimismo, las obras estrenadas. A continuación dimos a conocer "El delantero centro murió al amanecer", del argentino Agustín Cuzzani, que confirmó el interés que para los españoles tiene el teatro que, también en español, se escribe en América, siendo hasta ahora trece el total de obras de autores hispanoamericanos estrenadas.

Sin que pretendamos ignorar experiencias de divulgación tan dignas como el estreno de "La carreta", del puertorriqueño René Marqués, en el teatro María Guerrero, bajo la dirección de Claudio de la Torre, es quizá la experiencia continuada de dar a conocer a los públicos universitarios estas trece muestras del teatro de preocupación social y humana de Hispanoamérica la que hoy nos permite decir unas palabras sobre el mismo y formularnos algunas preguntas que aclaren la razón de la cálida acogida que ha encontrado.

¿Por qué ha interesado a la juventud española el teatro hispanoamericano? ¿Por qué —a pesar de su frecuente falta de madurez de forma— ha conmovido y emocionado en más de una ocasión al público y a la crítica? Creemos que son dos las razones: su tema y su problema. El hombre, el hombre que busca la verdad de su destino, que intenta trazar un camino para él y sus semejantes, constituye el tema sincero y valiente del teatro hispanoamericano actual. Su problema lo constituyen las realidades —individuales y sociales a la vez— contra las que ese hombre ha de luchar y a pesar de las cuales aspira a estructurar para sí y sus compatriotas una sociedad mejor. Si estos hombres hablaran inglés, o francés, o alemán..., sin duda interesarían menos. Pero esos hombres hablan español —no importa si con "ese" o con "jotas" aspiradas— y por sus venas corre sangre española que trasladó a tierras nuevas y ricas en potencia un emigrante gallego, o vasco, o andaluz. Y por ello son hombres que sienten exactamente igual que los españoles de la Península —permítasenos usar este término que deja abierta la denominación de español en el más amplio sentido del gentilicio para todos los americanos desde el Río Grande hasta el Cabo de Hornos— y sus problemas, ambiciones, sueños y esperanzas son similares a los de aquéllos.

Ahora bien, es innegable que excepto en Buenos Aires y México, en primer término, y la Habana, Santiago de Chile y Montevideo, en segundo, la "vida teatral" es aún limitada en América, a pesar del desarrollo de estos últimos años. Y más aún que durante mucho tiempo ésta se redujo en muchas capitales hispanoamericanas a la presencia fugaz de compañías españolas, cuyo repertorio, salvo honrosas excepciones como la compañía "Lope de Vega", dirigida por José Tamayo, estaba constituído —y desgraciadamente lo está aún— por un teatro español totalmente pasado como "La jaula de la leona", de Linares Rivas; "La casa de la Troya", de Pérez Lugín, y "La boda de Quinita Flores", de los Quintero. Y así como crecía y se extendía en América el criterio de que el teatro español —a juzgar por las muestras— se había detenido en su evolución, las posibilidades de los autores locales de ver sus obras puestas en escena —único modo de madurar— eran mínimas. Por ello, la forma, como certeramente ha señalado la crítica española a algunas obras, falla a veces. Pero el fondo —tema y problema, hombre y sociedad— ha interesado y conmovido y arrancado aplausos que han premiado más que la modesta labor de un teatro de ensayo de limitados recursos, la voz de un hombre que en español decía las cosas que todos deseaban escuchar, se reía de cosas que de verdad nos dan risa y proclamaba la fe en cosas en las

que de verdad creemos, sin eufemismos, llamándolas por su nombre y abriendo una vía a la esperanza, al optimismo, a la fe.

Cuatro obras y cuatro autores nos gustarían señalar como representativos de los conceptos que hemos expuesto, todas ellas conocidas por el público de Madrid y juzgadas por su crítica, algunos de cuyos conceptos nos permitiremos reproducir.

Comencemos por "Parque Bar", del cubano Raúl González de Cascorro. Maestro en una capital de provincia, González Cascorro plantea en su obra, escrita en 1957, los problemas de una juventud desorientada por realidades políticas y sociales negativas: falta de protección al obrero joven, prejuicios raciales, corrupción en las esferas gubernativas. Cuando la estrenamos conocíamos sus defectos, tales como el abuso de escenas de dos personajes tan llevado y traído en estos momentos como "defecto típico" de autor novel. Pero en esas conversaciones hablaban y discutían jóvenes de carne y hueso y no precisamente de "guateques", sino de la injusticia social que impedía a un negro ascender en el escalafón de una industria, y del enriquecimiento de otro que, enriqueciendo a su vez a los políticos que le protegían y degeneraban, dedicaba sus noches al tráfico de estupefacientes. La crítica confirmó nuestra opinión y nuestra fe. De ella dijo Alfredo Marquerie *(ABC)* lo siguiente: "Es "Parque Bar" un boceto dramático cuyo único defecto consiste en esa repetición continuada de escenas de dos personajes, tan usual en los noveles, pero refleja muy bien el ambiente cubano que desea pintar. Por su trémolo de angustia, por la sencillez directa, viva, de su diálogo, por la humanidad de sus tipos y por el deseo de acercamiento y comprensión de problemas de gente humilde y desolada, a uno y otro lado de la tentación delictiva..." Y Nicolás Gonzâlez Ruiz *(Ya)*: "... pero una pieza teatral de auténtico testimonio interesa siempre. Y "Parque Bar" es eso lo que nos ofrece. Una auténtica historia de jóvenes del día, impregnados de prisa, anhelos y ambiciones. No es que la historia no resulte común a todas las latitudes. Pero interesa su referencia concreta a Cuba, con las palabras y giros peculiares del diálogo y la palpitación de una vida colectiva cuya intensidad y trepidación se advierte. El procedimiento dramático es un tanto elemental, como de novel...".

"Collacocha", del peruano Enrique Solari Swayne, fué recibida con entusiasmo por críticos y público, y aunque se le señalaron defectos, tales como el exceso de palabras, es tal la fuerza de su situación, tal la potencia del "hombre", que penetra, como la pica en los túneles que taladra a través de los Andes, en la sensibilidad del espectador. No hay juegos de diálogo ingeniosos e inútiles: hay un lenguaje que si a veces es excesivo, es siempre sincero, directo, genuino. Y así lo reconoció la

crítica en general, y especialmente, por ejemplo, Sergio Nerva *(España de Tánger)*: "No hay en "Collacocha" audacias, ni exotismos, ni complicaciones, ni abstracismos. Todo es, dentro de su natural belleza, de un hondo y sensible clasicismo. Si le sobra algo es, precisamente, no lo que entronca con la belleza clásica, sino romántica. Una especie de exuberancia verbal que, si se examina, no es más que uno de los formalismos más típicos del arte literario hispanoamericano, fusión, en muchos casos, de exuberancias raciales, porque en ellas, en ambas razas, confluyen para concentrarse y crear un módulo fascinante, todo el ímpetu, la prodigalidad, el énfasis de dos sangres y dos espíritus torrenciales. Sin su exceso, "Collacocha" sería un arquetipo. Por todo: por la peripecia, por la anécdota, por el paisaje, por la acción, por el movimiento, por el clima, por la atmósfera, por el ritmo, por la filosofía, por la metafísica... Y por su intención social y socializante. Esta condición, sin propósito demagógico alguno, sino por su amor hacia el hombre y a cuanto el hombre aporta para la bienaventuranza de su destino redentor y trascendente..." Y José Monleón *(Triunfo)*: "... (los autores hispanoamericanos) quieren escribir dramas de la colectividad. Tienen un teatro donde se habla a menudo de la tierra, de la solidaridad humana y —esto es muy importante— del miedo al latiguillo, al gesticulador que hace frases políticas mientras los demás trabajan... Faltaba la obra que presentase a los hombres fundidos a la tierra y no sólo preocupados por ella. Nos faltaba el personaje de apellido ancestral, en lucha por el progreso y la justicia colectiva. "Collacocha", con su parcial ingenuidad, con su aire de gran canto al trabajo, apunta hacia esa vertiente épica...". Y por último, Adolfo Prego *(Blanco y Negro)*: "... en aquella inmensa soledad unos centenares de indios y unos pocos hombres blancos están haciendo el nuevo Perú. La naturaleza combate, pero la voluntad no afloja. Y la fe de Echecopar en su trabajo y en sus colaboradores agiganta al protagonista y transmite a los espectadores una impresión directísima de la realidad hispanoamericana en lo que forma su sustancia: el proceso de formación. Hay momentos de gran belleza —como es una danza de los trabajadores indios en el túnel—, de emoción humana —como aquellas en que Echecopar y otro ingeniero arriesgan su vida por salvar la de los trabajadores— y hasta de lirismo humano en las últimas escenas. Dicho esto, conviene añadir que nos encontramos lejos de ver en "Collacocha" una obra perfecta. Tiene muchos errores de construcción. Pero hay tanta pasión noble bajo los sarcásticos discursos de Echecopar, que olvidamos, por la pureza y altura de la intención, las faltas de habilidad. En suma, es una obra que justifica sobradamente su estreno en España, donde todo lo de los

países americanos de nuestra lengua suscita una curiosidad por tantas razones justificada".

"El gesticulador", del mexicano Rodolfo Usigli, es una de las muestras más importantes del teatro hispanoamericano actual. A través de sus tres actos —quizá muy largos— se desarrolla un esquema de realidades políticas que desbordan las fronteras del país en que se sitúa y que constituyen, desgraciadamente, un patrón que las nuevas generaciones aspiran a borrar totalmente del mapa de América. El politicastro al viejo uso, el cacique que impone su autoridad a tiros, el gobernante que se enriquece indebida y vertiginosamente, pasan a ser realidades escénicas cuidadosamente trazadas por la pluma aguda y certera de Usigli. Así lo confirmó Alfredo Marquerie *(ABC)*: "... El gesticulador, cuyo único defecto tal vez radique en las explicaciones excesivas del primer acto, demasiado narrativo, nos parece una de las obras más interesantes del teatro narrativo, nos parece autor dota a la fábula de una intención trascendente, planta en el tablado auténticas criaturas humanas, con nervios, con sangre, con pasiones, juzga con duro sarcasmo la mentira de ciertos procesos revolucionarios y nos muestra cómo es posible que una juventud se entregue a la busca ávida de la verdad, en medio de las falsedades y de los artificios que escoltan a ciertas propagandas políticas y sus líderes farsantes. Es una obra profunda, inquietada por nobles temas y al mismo tiempo sabiamente teatral".

Como última muestra, hablemos de "El delantero centro murió al amanecer", del argentino Agustín Cuzzani. Inmediata a nuestra "Semana del Teatro cubano", la presentamos "Los Juglares", también en el pequeño escenario del Colegio Mayor Guadalupe y al año siguiente en el "Primer Festival de Teatro de Cámara de Madrid", en el teatro Maravillas. Y nos atrevemos a decir que, en ambas ocasiones, entusiasmó al público y a la crítica, hecho del que dan fe los siguientes extractos. De ella dijo Victoriano Fernández Asís *(Pueblo)*: "... el autor da a su abra una proyección universal hacia la busca de un mundo mejor, a través de los héroes anónimos e ignorados que mueren al amanecer. Este propósito está servido, en cuanto al pensamiento, por un diálogo ágil, sarcástico, humorístico, poético, dosificado con absoluta eficacia: en cuanto a la forma, con una técnica que no nos parece "ya" del todo moderna, aunque recoja lo tenido por novedad en la mecánica escénica durante los últimos veinticinco años". Y Antonio Valencia *(Marca)*: "... teníamos noticias de la existencia y el éxito de esta obra que revela un talento teatral en su autor nada común, pues liga una concreción social de nuestra época, el futbolista triunfador, y una simbología satírica de la misma, con la exposición

teatral necesaria, tanto en la construcción como en el desarrollo expresivo de un diálogo ya levantado en las secuencias del "Hamlet", ya incisivo, ingenioso siempre. Todas las bazas teatrales son juzgadas con acierto, y no es el menor, aunque la unidad expositiva pueda padecerlo, saltar, dentro del mismo tono de sátira, desde el realismo sainetesco con que se inicia la obra a la abstracción posterior, simbólica y deshumanizada, sin perder el pulso escénico y sin perder tampoco, salvo al final algo declamatorio y quizá innecesario, el tono de farsa más suave, incluso en el habla y los modismos, pero no tan alejada de los "Esperpentos", de Valle Inclán... Muchas cosas positivas, con interés más positivo todavía contiene la obra de Cuzzani...". Como última muestra de crítica veamos este extracto de la de Luis Molero Mangano *(La Estafeta literaria)*: "... Es una de esas obras en las que encontramos medios expresivos que vienen a renovar las viejas técnicas dramáticas, ya que no a desvirtuarlas. Es una historia lo que se lleva al teatro, no una obra teatral, por más que sean "teatrales" los recursos que se emplean en su exposición. La historia, en el segundo acto, se ve alterada por la presentación de unos personajes no conocidos en el primero, que quizá cortan la acción real con su estar ahí y sus diálogos. Sólo cuando el amor surge entre Cacho y la bailarina Nora vuelve a tener la obra armonía y solución de continuidad, y la rebelión del buen muchacho futbolista contra el opresor de la sociedad cobra impulso y matiz trágico, no demasiado bien traído o bien llevado. Sin embargo, la escena final nos compensa de todo: el condenado, antes de morir, habla y dice lo que el autor está deseando decir desde antes que se levantara el telón, y como lo que dice nos parece valiente y justo nos vamos a dormir con una santa conformidad con la tesis de la obra, no con su planteamiento dramático."

Al final, añadimos nosotros, se salva la fe en un mundo mejor, cuyos valores trascendentes hemos de preservar todos con nuestro esfuerzo generoso y sincero. Cacho Garibaldi muere, pero anuncia la aurora, "toda ella llena de luz y de pájaros". Aurora que presintió quizá el hombre que, lanzado por la fuerza espiritual irreprimible de España, condujo tres naves a través de lo ignorado del mar. Aurora en la que los maderos del patíbulo en que muere Cacho son, simbólicamente, dos maderos en forma de cruz.

Tenemos plena fe en los autores de nuestra América —de la América que es también de todos los españoles—. Y creo que así como ellos pueden madurar y aprender de los autores españoles actuales, realmente preocupados por el hombre actual y sus problemas —Buero Vallejo, Alfonso Paso, Alfonso Sastre y otros—, y que las

compañías españolas en su mayoría ignoran totalmente cuando planean su repertorio para América, con desconocimiento absoluto del americano y su evolución espiritual, cultural y social, también los autores españoles pueden recibir de allá la savia fresca de voces nuevas, llenas a veces de gracia y a veces de dolor que, con un acento suave, pero fuerte en su sinceridad, dicen la verdad de los hombres de veintiún países que hablan y sienten y sueñan en español.—CARLOS MIGUEL SUÁREZ RADILLO.

Sección Bibliográfica

HANS URS VON BALTHASAR: *Teología de la historia.* Guadarrama, Madrid, 1960.

Estamos ante la obra que significa una de las profundizaciones más serias acerca de la Historia en su relación con la Encarnación. Si logramos centrar bien el problema que plantea ese fenómeno —quicio de toda la dinámica cristiana—, estaremos en la mejor condición de apreciar el *valor* de esta obra. Vamos a probar.

No vale anular la esencia, y menos tratándose de la historia. Ya es muy sabido que los existencialistas —desde Kierkegaard hasta Heidegger— son redomados esencialistas. Sartre, por otra parte, es un racionalista cartesiano.

El problema de la historia —su aporia, quizá— consiste en que, en ella, deben conjugarse lo universal y lo concreto, lo normativo y lo individuado. Pero éste es, en realidad, el problema constante del pensamiento occidental desde sus comienzos.

Mientras unos se han decidido por lo *necesario-universal,* otros prefirieron lo *fáctico* como objeto de su defensa y predilección. A lo largo de la Historia —en cuanto ésta ha emitido su "juicio de valor"— el Racionalismo *ha quedado mejor* que el Empirismo. La historia del pensamiento, en general, aboga por esto: las esencias explican los hechos.

Hegel significa eso mismo con una profundidad inigualable. Al integrar lo empírico y concreto como manifestación de la razón, dió la primacía a lo universal y unió ambos estratos de lo real. Por una parte —apunta Balthasar—, parece que así la razón rinde tributo de *reconocimiento* a los hechos; mas, por otra, significa una desvalorización de lo empírico, porque no deja margen a la libertad, a la creación.

Según Balthasar, el problema histórico debe enfocarse así: a la Historia hay que asignarle un sujeto *general* —capaz de abarcarla en su totalidad— que sea, a la vez, una esencia *normativa* y *universal.* "Tal sujeto sólo puede ser o bien Dios —pero El no necesita Historia para llevarse como mediador hacia sí mismo—, o bien el hombre —pero éste, como sujeto libre y activo es siempre evidentemente el individuo aislado que no puede dominar la Historia en su conjunto."

La solución —que conoceremos en seguida— sólo puede vislumbrarse por la Revelación. Y sólo puede proceder de "arriba". Filosóficamente, sólo podemos llegar a una solidaridad y comunidad humanas;

no a la supremacía de un individuo sobre los demás: porque, en ese caso, peligrarían los "otros". Pero es que, además, es imposible filosóficamente que, siendo cada hombre un ejemplar irrepetible de la especie humana, pueda ascender a una categoría dominante.

"La unión entitativa de Dios y del hombre" es la respuesta que ofrece la Revelación. Unión efectuada en un sujeto irrepetible, sustentado por una persona divina. Esto no significa que un individuo se eleve sobre los demás o que la naturaleza ascienda hasta lo divino. Significa y exige que Dios se abaje, y se humille, hasta unirse con un solo hombre, que, "aunque único, no deja de ser hombre entre los hombres". La "kénosis" —anonadamiento, vacío— viene exigida por esta respuesta de Dios al problema histórico que, con la caída original, se agudiza hasta lo insostenible.

Este hecho —el primer hecho brutal de la Historia, que dice un protestante— supone también un cambio radical de ideas. Con Cristo, lo "general y normativo" de la naturaleza está salvado, porque El asumió la esencia humana y sus leyes sin destruirlas. Entonces, ya no se puede hablar de metafísica natural, ética natural, etc., porque Cristo —su persona— es la "exclusiva norma concreta" de todo. No cabe tampoco que el teólogo, por una parte, y los psicólogos, por otra, investiguen la "doble" verdad de un mismo objeto. Tampoco significa esto que hayan de fundirse todas las ciencias en la Teología.

"La fórmula resultante es tan dura como misteriosa" —dice Balthasar. Dura, porque exige la subordinación de cualquier iniciativa intrahumana a la "norma" de Cristo. Misteriosa, porque se apoya en la unión de una persona divina con un individuo humano —Jesús—. "Como centro del mundo y de su historia, Cristo es la llave del significado no sólo de la Creación, sino incluso de Dios." En Cristo, las leyes y las normas no "tiranizan", como ocurre con las esencias filosóficas. La razón es muy sencilla: Cristo mismo es historia. Lo *empírico* coincide con lo *normativo* no sólo "de hecho", sino "necesariamente", porque en El lo *empírico* es manifestación de Dios, *carne divina.*

Preguntaríamos al lector si conoce algo más profundo y más bello que las ideas transcritas. Después de "El Señor", de Guardini, hay algo que se le aproxime? Incluso va más lejos que éste en los conceptos.

En la parte titulada "El tiempo de Cristo" la imagen "revelada" de Cristo adquiere una hondura maravillosa en su comportamiento recepción". En tanto es Hijo, en cuanto "recibe" del Padre el ser, es humano. Jesucristo —como Hijo del Padre— es una "existencia en Hijo —y recibe— eternamente. Pues bien, como hombre, no hace sino eso mismo, pero en forma mundana: obedeciendo, esperando la "hora" que le marca la voluntad del Padre. El esperar es "tiempo", se rige

por él. Entonces, el *tiempo* de Cristo es la forma mundana e histórica de su existencia eterna: las dos consisten en una recepción. Desde este punto de vista —tiene razón Balthasar— la paciencia —no la humildad— es la virtud básica cristiana.

Y he aquí una consecuencia importante para la Historia: "El Hijo que, en el mundo, tiene tiempo para Dios es el lugar originario donde Dios tiene tiempo para el mundo."

El tiempo ya no es un fenómeno "natural". (Advirtamos que estas ideas vienen exigidas por la visión teológica de la historia.) El tiempo sólo es *real* si consiste en un encuentro del hombre con Dios; de lo contrario, es irreal "como ámbito que no se llena con nada, como contradicción de la finitud consigo misma".

En este tiempo —que asume y redime al tiempo empecatado— tienen su aposento y su desarrollo la fe, la esperanza y la caridad.

Cristo —que, por una parte, forma continuidad con el pasado— hace que la Historia converja hacia El. Por El la Historia universal se convierte en Historia de salvación.

Hemos considerado, hasta ahora, a Jesucristo como clave de lo histórico. Pero la razón de existir —si puede hablarse así— de Cristo proviene de la caída, del intento, por parte de Dios, de redimir al hombre. El autor se ocupa ahora de este problema.

Jesucristo viene "a la medida". Nadie como El va a conocer la distancia, no sólo entre la criatura y su Creador, sino entre el Dios *iracundo y justiciero* y el pecador *abandonado*. Conoce hasta la tentación. "Cristo no se parece al alpinista atado, que se deja resbalar despreocupadamente por el abismo porque conoce la solidez de la cuerda: su riesgo procede del mismo punto que su auténtica temporalidad; el atrevimiento de encontrarse con el malo es sólo una forma culminante del atrevimiento de entregar perennemente su existencia en la mano del Padre. El Redentor quiere servirse, en la situación de tentación, de esa ayuda que también está, después de El y mediante El, básicamente a disposición de todo el que crea, espere y ame." Por ser Dios y por ser hombre, nadie como El conoce qué significa estar con el Padre y qué significa vivir abandonado, fuera de Aquél. Nadie —como Cristo— conoce tan profundamente la proximidad y el alejamiento con respecto al Padre.

Cristo se convierte así en centro y norma de la Historia, tanto hacia adelante como hacia atrás. En la abertura que El funda entre la Divinidad y el hombre se abre el espacio que posibilita la libertad del hombre y de Dios. Ese espacio lo rige la "gracia". Esta no es más que la existencia humana dimensionada por la de Cristo. Toda situación y toda acción reciben todo su sentido a partir de Jesucristo. El Juicio será

la manifestación externa —como diría Guardini— de que Cristo es la "norma" y la "categoría" de todo lo humano. "En lo más alto juzgará El solo. El, y no el Padre, pues éste le ha confiado todo el Juicio (Juan, 5, 22), porque El no aplica sólo una medida trascendente y puramente divina a las acciones de los hombres, sino a la vez una medida inmanente, obtenida de la experiencia misma de lo que es posible a los hombres."

Aparecida la norma de Cristo, si el hombre sustituye el "*eidos* de la gracia" por un "*eidos* particular" suyo, su vida decrecerá y la debilitará. En cambio, si se entrega a Dios, si imita a Cristo, si "vive *temporalmente*" —como diría el autor—, su vida madurará en forma cada vez más válida en plenitud y en sentido.

Balthasar propone —como paradigma de una existencia *temporal* y madura— a María, la madre del Salvador. Un tipo de existencia como ése requiere una fuerza sublime para impedir que nada engañe ni turbe la pureza del mensaje y de la misión: todo lo contrario de la pasividad.

Cuanto se expuso es una teoría teológica. Pero cabe insinuar —y es nuestra reflexión final— que, incluso prescindiendo de esa visión teológica, Cristo significa históricamente un trastorno radical. Ahí está, como el primer día, despertando odio y amor. "Todo lo nuevo que es alcanzado espiritualmente debe medirse con ese absoluto que está dentro de la historia y que, por tanto, se presenta en la historia del mundo y de la cultura cada vez más fuertemente como un desafío y, en general, creciendo "todo lo atrae hacia sí", al dictar, gracias a su superioridad, los temas de la Historia universal y al mismo tiempo, gracias a su condición absoluta, obligando a plantear en divergencia un último Sí y un último No."

Pocos libros como éste. Conocíamos otra obra del autor que nos dejó mala impresión —"Esencia de la verdad"—: era la traducción. Hay que elogiar la pulcritud ideológica y lingüística con que J. M.ª Valverde ha llevado a cabo la traducción de esta obra y de "El cristiano y la angustia", que comentamos en otro número.—ROMANO GARCÍA.

GONZALO TORRENTE BALLESTER: *El Señor llega.* Editorial Arión. Madrid.

En comentario sobre la novela actual española, y a propósito del libro de Charles Moeller "Literatura del siglo XX y cristianismo", alguien se pregunta sobre el número de novelas españolas escritas en la postguerra que resistieran un análisis desde el punto de vista de Dios, vida, esperanza, etc. La respuesta es que muy pocas. La mayoría de las novelas de nuestro momento actual, aun las de mayor éxito de

crítica y público, no van más allá de la frase bien construída, una maestría técnica casi siempre discutible, algún que otro toque efectista y pare usted de contar. No sólo ha perdido nuestra novelística actual el entronque con los grandes temas, que son los que de rechazo y en definitiva la ennoblecen, sino que incluso, y esto es todavía más grave por lo que tiene de sintomático, parece desechar la misma problemática del hombre actual, sus anhelos y sus angustias. Suelen ser no más que "novelitas", en toda la amplitud del término. Hay excepciones, afortunadamente, entre ellas el presente volumen de G. Torrente Ballester "El Señor llega", primera parte de la serie "Los gozos y las sombras". Sólo por este motivo merecería la obra ser digna de la mayor atención; pero hay éste y otros muchos.

Por un momento, al terminar su lectura, pensé que éste es el libro que todo autor novel consciente de su vocación sueña un día en llegar a escribir. Uno tiene la impresión de haber tropezado, por uno de esos raros y felices azares de la fortuna, con una obra maestra en su género, ya se la mire desde el punto de vista de la construcción técnica, como del lenguaje, profundidad de tema y sobre todo de su ambición: una de las obras de mayor intención psicológica e ideológica que se han publicado en España. Sin embargo —y vayan los reproches por delante—, pronto surge algo que deshace el encanto. Resulta que bien mirado, el ambiente en que se mueven los personajes tiene mucho de irreal y a veces se nos antoja que esa aldea gallega de Pueblanueva está vista a través de la literatura y no de un modo directo. Es realmente extraño, por ejemplo, el que una persona llegue a adquirir en una aldea la importancia que a Cayetano se le asigna en la obra, de tal modo que parece haber desbancado a las mismas autoridades civiles que, dicho sea de paso, brillan por su ausencia; pero lo que en modo alguno parece admisible es la conducta de las mozas, el noventa por ciento de las cuales parecen dispuestas a fugarse con Cayetano a la menor indicación suya. En las aldeas las mozas suelen ser más recatadas, no ya por virtud, sino por temor a frustrar un posible matrimonio. Tampoco parece convincente, sino más bien irritante, la actitud pasiva del protagonista Carlos Deza; cabe, no obstante, dentro de lo posible, y una vez aceptado como tal hay que decir que el resto de los acontecimientos se desarrollan con una ineludible lógica fatalista. Los reparos aludidos destacan sobre todo en los primeros capítulos; a medida que avanza la acción vanse difundiendo, tal vez debido ello a que metido de lleno el lector en el centro de los problemas que mueven, agitan y angustian a los personajes, olviden el marco que los rodea, o tal vez porque dichos inconvenientes en realidad vayan poco a poco desapareciendo; sin duda que por ambas razones.

Y desde luego lo que de hecho importa en la presente novela son sus personajes, no en el sentido vulgar de sus acciones, sino en este otro más profundo y más real, sus reacciones, sus sentimientos, sus complejos. "El Señor llega" es, en cierto modo, una novela de complejos, tal vez excesivos complejos en cuanto a lo sexual se refiere. A veces salen a la luz manifiestamente como cuando Carlos Deza, psiquíatra de esmerada educación, acusa a Cayetano de padecer el complejo de Edipo; la mayor parte de las veces, no obstante, apenas afloran en el ámbito de lo clasificable. He aludido a "complejo de Edipo"; pues bien, y permítaseme este juego de palabras, hay momentos en que la obra parece la reencarnación del viejo mito del rey de Tebas, obstinado en buscar en las fuentes de su pasado, no importa el resultado ni que su vida pueda quedar para siempre aniquilada. Carlos Deza es la antítesis misma del protagonista del "Viajero sin equipaje", de Anouilh; éste, rehuyendo, por amor a su nueva vida, todo contacto con su pasado, actitud en verdad quimérica; aquél, en un morboso autoanálisis, saturándose de él. Ambas posturas son humanas; ambas, en su extremismo, reprobables; pero no es el crítico quién para cambiar los destinos de las personas —casi ni lo es el novelista—, sino que debe limitarse a aceptarlas tal cual son, tal cual existen ya en la realidad cotidiana, ya en esa otra realidad no menos definida de la creación artística.

Son muchos los personajes que discurren por esta novela, cada uno a cuestas con su obsesión. Hay un grupo, sin embargo, en el que Torrente Ballester parece haber calado más hondo: me refiero a los tres monjes del monasterio vecino. Tema éste de los religiosos pocas veces abordado, tal vez por lo difícil que resulta esquivar lo folletinesco o la gazmoñería, y que Torrente Ballester ha resuelto a fuerza de toques de verdadera hondura psicológica. Existen, eso sí, pequeños detalles externos que permiten suponer que el autor no conoce el ambiente de un modo directo. Pero la descripción anímica de estos tres monjes es admirable; dos de ellos, tuberculosos sus cuerpos a causa de la gran pasión de sus almas, rayan en la adoración a su antiguo abad, Hugo; el otro, el abad actual, es materialista, práctico e hipócrita; su descripción, digo, es de un escalofriante realismo y en nada inferior a las mejores páginas del "Diario de un cura de aldea", de Bernanos. Y ya que he citado a más de un autor, no me parece bien terminar sin antes haber aludido a Dostoyevski, en mi opinión, el autor que, puestos a buscar antecedentes a esta obra de Torrente Ballester, más tendría que ver con su modo de novelar. Torrente Ballester ha seguido la línea del autor de "Crimen y castigo", continuándola, no ya en lo que a construcción técnica se refiere, sino en lo que propia-

mente constituyó la revolución dostoyevskiana: la inmersión en lo más profundo de la persona humana, sus instintos, sus sentimientos, sus complejos.

"El señor llega" es ejemplo de cómo una novela que parecía lo más a propósito para enredarse con situaciones costumbristas de escasa o ninguna trascendencia, va poco a poco ahondando psicológicamente, y lo que prometía ser la visión de una aldea a través de las impresiones de un personaje que vuelve a ella al cabo de varios años de ausencia, es, en efecto, visión o revisión a través de la retina del recién llegado, pero es visión de sus almas y un continuado ahondar en la suya propia. Torrente, con unos materiales vulgares, la vulgaridad de la vida, ha construído una novela extraordinaria; extraordinaria en el sentido etimológico de la palabra, es decir, fuera de serie. Terminada su lectura queda uno sobrecogido en un "suspense" de la mejor calidad: la curiosidad por conocer el desenlace de la aventura espiritual en que los personajes se hallan comprometidos. La expectación del lector por lo que pueda hallar en "Donde da la vuelta el aire" —ya publicada—, a continuación de "El señor llega", es intensa y de la mejor ley.—José Antonio Galaos.

VARIACIONES SOBRE UNA NOVELA DE WILLIAM SAROYAN

El primer cuento que leí de Saroyan se llamaba *Nuestros hermanitos los filipinos*. Tras una rapidísima asociación de ideas recordé la frase de Napoleón frente a Goethe al recibir a éste en su palacio después de haber leído el *Werther:* "He aquí a un hombre." Sólo que lo dije sin énfasis... Inmediatamente telefoneé a uno de mis amigos escritores; quería hablarle de *Nuestros hermanitos los filipinos;* quería hablarle de William Saroyan; quería hablarle de amplia literatura, de las páginas intemporales, de la dignidad del hombre, de la verdad poderosa y confusa de los siglos y de la majestuosa respiración de la tierra; quería decirle a mi amigo que acababa de hacer uno de los escasos e intemporales descubrimientos que el hombre goza a lo largo de su vida, y quería decirle que, a veces, por medio de alguien con quien ni siquiera se ha hablado, el ser humano percibe claramente la celebración de su propio homenaje; quería celebrar una acción de gracias, sentir nostalgia de Armenia, dirigirme, entre las sombras, a William, en silencio... Mi amigo no se encontraba en casa. Decidí entonces escribir una carta a otro viejo amigo mío. Lo hice. No bastaba, sin embargo. Viajé en el "metro" hasta la casa de mi no-

via y le leí ese cuento. Después, sin darle tiempo a hacer comentarios, leí *Como un cuchillo, como una flor, como absolutamente nada en el mundo,* y al terminarlo comencé otro apresuradamente. Así estuve por espacio de media hora; creo que leí mejor que nunca, mejor que haya leído jamás mis propios versos, mejor que las lecturas más emocionadas de mis mejores versos, y aún de los de cualquier maestro, César Vallejo, por ejemplo. Un mes después, cuando ya conocía más obra de Saroyan, escribía en un cuaderno de apuntes: La lectura de los libros de William Saroyan ha puesto en ebullición a muchas más zonas de mi bondad, de mi dignidad y de mi confianza humanas que las palabras de todos los profesores y todos los sacerdotes que he conocido en mi vida.

Sé perfectamente que estoy haciendo una nota crítica, no un capítulo de mis memorias. Pero debo insistir un poco sobre mí. Saroyan dice: "Yo no tengo prisa. Yo soy un autor de historias cortas, no un aviador." Sea. Abandonando, de momento, el aspecto más formal, más fríamente bibliotecario de esta información, he de decir que soy, o me creo, un lector profundamente escéptico. No confío demasiado en la oportunidad de ser deslumbrado por esa cosa llamada libro que tiene palabras escritas por sus hojas. Desconfío de antemano de que esas palabras puedan decirme algo nuevo o algo tan sumamente viejo como para que me conmueva. No sé si este movimiento de reserva procede de que escribo versos —amargos, además, por lo general—, o de que los momentos gozosos de mi cerebro casi siempre han sido provocados por la vida y muy pocas veces por esa divina cosa que llamamos libro. Desconfío del calificativo "divino". Pocas veces un libro es divino, en el sentido admirativo del vocablo. Pero cuando lo es, el comentarista no puede limitarse a ofrecer una información fría, analíticamente formal, a menos que sea un desgraciado corroído por la envidia o un incapacitado que no disponga de explosiones emocionales. Quiero decir que la oportunidad de comentar la obra en general y una obra en particular de William Saroyan, crea en mi zona de lector-autor un estado de evidencia y de seguridad que acorrala el escepticismo que por naturaleza sustento. La moraleja de todo lo procedente no es sino que la bondad y la verdad de un gran escritor han conseguido deslumbrar el cerebro y el corazón de un lector que se halla precisamente en el sector intelectual opuesto. Ahora bien, he de apresurarme a hacer unas aclaraciones; he utilizado el vocablo "opuesto" momentáneamente, y quizá influído —contra mi voluntad— por un numeroso grupo de comentaristas urgentes, públicos o privados, que, por una u otra razón, o sin razones, estiman la obra de William Saroyan como la de un autor que no ha conocido —total o parcialmente—

el dolor, la tristeza, la podredumbre y la maldad de este mundo. He agrupado, en diferentes conversaciones, opiniones de todas clases sobre la obra de este autor; la opinión que cuenta con más prosélitos es la de que en sus libros no aparecen personajes que contengan en sí a la maldad. Se dice que un mundo literario que no soporte la presencia del vicio, la del desamor, la de los oscuros deseos, la de las acciones más podridas —a primera vista— de los hombres, es un mundo en cuya magia —por fácil— no se puede creer. He de confesar, sin embargo, que yo creo en la magia del mundo de William Saroyan y que yo veo esta magia en nuestro propio mundo, o, en último caso, la recuerdo. No pienso ahora en la infancia. El tema infancia no es el único tema de Saroyan. Saroyan ha escrito sobre la guerra, sobre el hambre, sobre el cansancio humano, sobre el frío del alma, sobre el poderío del tiempo y la condenación de las generaciones, sobre la tristeza de bailar a las cuatro de la madrugada; sobre la nieve, el invierno, la desolación; sobre la desconfianza que se incuba en los corazones humanos, sobre los sollozos de un muchacho perdido en las calles nocturnas de un Nueva York interminable y, por encima de todo, sobre el amor, sobre los niños y sobre los hombres. Ocurre, no obstante, que gran cantidad de lectores quedan descontentos. Insisten en que la literatura saroyaniana carece de ese forcejeo de personajes (maldad-bondad), que, al parecer, ha sido siempre la premisa de un libro sólido y real. Pero ocurre que Saroyan, entre Schopenhauer-Niesztche y Dostoyewski se ha quedado con este último en mayor dosis. Considerando que Dostoyewski ha justificado, por medio del amor, del sufrimiento y de la comprension, e incluso por medio de la inteligencia, a sus personajes más específicamente volcados al mal, hemos de empezar a intuir en Saroyan un cerebro más numeroso del que a primera vista parece atestiguarnos el análisis somero de su obra. Si en principio observamos esa carencia de forcejeo —que, por lo demás, no es total—, en sus páginas, ¿por qué no admitir que ese forcejeo lo ha vivido él, él mismo, intensamente y hasta sus últimas consecuencias, y que si nos ha dado una obra fresca y mágica ello no se debe sino a un poderosísimo esfuerzo de purificación y de esperanza? ¿Vamos a reprocharle la esperanza a un escritor? Yo me atrevería a decir que no hay, no ya un escritor, sino ni un sólo ser humano vivo que no la tenga. De haberlo, se suicidaría. Porque todas las teorías de quienes a sí mismo se llaman desesperados, sobre la puerilidad del suicidio, sobre la inestabilidad y la ingenuidad de "el salto", con las que amparan tanto su desprecio a la muerte como a la vida, no me parecen, en definitiva, más que justificaciones, marchas atrás, palabras, o, como mínimo, confusión. Creo que esto es un "o lo tomas o lo dejas" y que

quien lo toma tiene una razón para hacerlo o, al menos, tiene una sospecha. A esta sospecha podemos llamarle esperanza, ya que hemos convenido definir con palabras a todas las cosas. Pero, naturalmente, esta esperanza ya no es la diaria, la utilitaria, la servil (la "cochina esperanza" a la que Anouilh desprecia, a la que tantos despreciamos, acaso no del todo sinceramente), sino otra suerte de esperanza, muchísimo más golpeada y más resistente, mucho más recia, abundante, amarga, definitiva y gozosa. Puede que esta esperanza no sea propiedad de los seres humanos, sino del mundo y de los siglos en conjunto, que a veces se aproxima hasta algunos de ellos para que recojan en sí todo el temblor, toda la angustia dimensional y todo el poderío incalculable de la creación. Uno de estos seres es William Saroyan, armenio.

No. El mundo mágico —por lo demás intermitente, como trataré de demostrar— de Saroyan no puede, en ningún caso, provocar la impresión de que ha sido cerebralmente "elaborado", de que ha surgido tras un proceso de propósitos, tras una consigna de salvación —postura que, siendo *honrada,* tampoco me parece despreciable; pero no es éste el caso—; la parte mágica de ese mundo literario procede de un corazón hábil y amplio y de una mentalidad férrea que no se ha dejado anular totalmente por las lecturas más escépticas ni por la podredumbre humana más numerosa. A veces, los esfuerzos de esa bondad nativa por justificar, comprender, perdonar, e incluso amar al desorden violento, al pecado y a la mentira, son, sencillamente, conmovedores. Algo de esto podemos ver total y claramente en *Es cosa de reírse,* la novela que comentaré después.

Junto a la parte poética y amable de Saroyan —conjunto de situaciones y temas cuyo predominio corre, quizá, a cargo del elemento infancia—, hay otra parte de la problemática saroyaniana —casi siempre estrechamente unida a la primera, y más voluminosa y obsesiva—, que se nutre de la tristeza, de la fatiga, de la desconfianza, de la duda de todo género, del infinito cansancio del espíritu, de la corrosiva acción del tiempo y de la muerte sobre la naturaleza del hombre. Tomar a Saroyan por un Andersen positivizado es como tomar a Cervantes por el autor de un libro de caballerías, o como tomar la historia de los Karámazov por un conflicto casero y altisonante, o como tomar "La Metamorfosis" por el cuento de un hombre que se convirtió en cucaracha. En Saroyan hay que viajar desde los cuentos de infancia —tan tristes, en ocasiones— hasta la historia de los *Setenta mil asirios,* en donde dos muchachos asisten irremediablemente a la desintegración progresiva de una raza, y en donde un personaje, a la vista de las catástrofes que van acabando con su milenario país, se expresa de esta forma, que podría parecer sacrílega (no trato de coger entre la espada

y la pared a nada absolutamente) de no ser tan amarga y tan golpeada:

"Gracias a Dios que esta vez no se trata del enemigo, sino de un terremoto. Dios nos ha probado. Le hemos adorado a través del dolor y de las tribulaciones, a través del sufrimiento y la enfermedad, la tortura y el horror (mi tío empezó a sollozar entrecortadamente), a través de la locura y de la desesperación. Ahora nos manda esta nueva prueba y todavía le alabamos, le adoramos. No comprendemos los caminos de Dios.

Después del discurso, me acerqué a mi tío y le pregunté:

—¿Pensabas verdaderamente lo que dijiste acerca de Dios?

—Eso no era más que oratoria —me respondió—. Necesitamos dinero. ¿Qué Dios? Eso son tonterías.

—¿Y cuando te echaste a llorar?—insistí.

—Entonces fuí sincero. No pude remediarlo, tenía que llorar. Por todos los santos, ¿por qué tenemos que sufrir este infierno? ¿Qué hemos hecho para merecer esta tortura? Los hombres no nos dejan tranquilos. Dios, tampoco. ¿Hemos hecho algo malo? ¿Acaso no somos un pueblo religioso? ¿Cuál es nuestro pecado? Estoy desilusionado de Dios y harto de los hombres. Y lo que me impulsa a levantarme y hablar es que no me atrevo a mantener la boca cerrada. No puedo pensar con tranquilidad en todos nuestros muertos."

Hay que asomarse a la historia del muchacho que cumple diecisiete años, y que se siente hombre, y que visita un lupanar, y que, como consecuencia, asiste al derrumbamiento de su inocencia, de toda su antigüedad luminosa, y se siente sujeto por los dedos del drama vital, del traslado mental que acaba de sufrir, y se siente asqueado y encarcelado en esa estrecha habitación que empieza a ser, para él, el mundo:

"Huyó del barrio chino lleno de ira, de vergüenza y horror. La tierra le pareció yerma, vacía, sin sentido y, lo que era peor, se vió a sí mismo tal como era, pequeño, un hombre pequeño, inútil y despreciable. Quiso reír, pero no pudo. Quiso reírse del mundo entero, de la falsedad de las cosas que tenían vida y movimiento. Pero no pudo."

Hay que leer el cuento titulado *Guerra,* en el que los personajes —los ejércitos— son cuatro niños, menores de ocho años. Un niño alemán, golpeado, aborrecido por dos niños angloamericanos, mientras el cuarto niño, judío, llora desinteresadamente un símbolo tras otro ("El llanto del judío estaba lleno de sublime belleza"):

"Hubiera querido saber más detalles sobre aquel chiquillo judío. Sólo pude suponer que lloraba porque la existencia del odio y la mezquindad en el corazón del hombre es cierta."

Hay que detenerse en fragmentos como éstos. En *El viñedo del valle:*

"Nuestra continuidad llega a hacerse monótona: un hombre y después otro; una idea muerta surgiendo de otra idea muerta; el tiempo pasando sin cesar y el Pacífico barriendo las horas."

"El carácter específico de los preceptos universales se borra de un modo total, y el hombre, el individualista, es una mentira para la siguiente generación."

... ...

"Buscar hombres cuerdos es caminar solo, tristemente."

En *Un día de frío:*

"Mi oficio es muy triste, muy patético."

En *El árbol del futuro:*

"No existen los hechos. Todo está borroso. Los historiadores se miran turbados y la roca que cae, cae más aún..."

En *La aspirina es miembro de la R. N. A.:*

"Ante todo, recuerda la sangre, recuerda que el hombre es carne y que el espíritu aprisionado en la carne sufre también. Recuerda que el espíritu es una forma de la carne y que el alma es su sombra. Por encima de todas las cosas está el carácter, la inteligencia, la verdad, como único principio: no lo que se dice o se hace, no lo que es evidente; la verdad de los silencios, la inteligencia de las palabras no pronunciadas, de las acciones no resueltas. La piedad. Rostros. La memoria, nuestros recuerdos de la tierra, éste y aquél, el que ahora es éste y el que un día fué otro, lo que hemos visto, y el sol. Es nuestra vida; no tenemos otra. Recuerda a Dios; el Dios que es multitud."

... ...

"Por más que intentemos vivir una buena vida, no conseguimos evitar el dolor; terminamos siempre con el cuerpo atormentado y con el alma ardiendo, consumiendo lentamente su propia substancia."

... ...

"Y aquí comienza lo que verdaderamente hace reír. Cuando empezamos a comprender que la nieve no es tan bella como parece. Cuando el cabello se nos hiela y nos levantamos a medianoche riendo quedamente, esperando lo peor, recordando el dolor y no queriendo evadirnos de él, no queriendo vivir medio muertos, sino morir o vivir del todo. Entonces es cuando comenzamos a sentir indignación contra lo que ocurre en este país, en el mundo entero, en la vida y en el hombre. Entonces es cuando, débiles como somos, surge en nuestro interior algo recóndito y salvaje que nos obliga a destruirlo todo para trazarnos un camino que nos conduzca hasta el sol, que quite sentido a las evasiones, que nos arrastre a la verdadera vida."

En *El sueño es una paz no celestial:*

"Esto es lo que hace que la ciudad resulte tan interesante por la noche: la gente saliendo del cine, fumando cigarrillos con expresión desesperada, buscando cosas grandes —la exactitud, la gloria, la belleza de la vida—, buscando lo mejor y obteniendo la nada. Es triste verlos, pero hay burla en el corazón. Uno camina entre ellos, riéndose de ellos y de uno mismo, riéndose de sus miradas en medio de la noche."

... ...

"... el loco deseo que existe en el corazón del hombre de poseer la muerte, de poseer toda la belleza o llegar a la completa desintegración."

... ...

"Es imposible comprender el terrible fracaso del capitalismo hasta haber estudiado el modo cómo las mujeres ofrecen amor y muerte a empleados y oficinistas."

... ...

"... en sus ojos se leía la cólera, el asombro, el deseo de asesinar y el de violar a una mujer."

En *Yo sobre la tierra.*

"No me interesa el destino de las naciones y la Historia me aburre. ¿Qué entienden por Historia los que escriben y creen en ella? ¿Cómo ha podido ocurrir que el hombre, esa humilde y amorosa criatura, haya sido explotado y retratado en documentos monstruosos? ¿Cómo ha podido ocurrir que su soledad haya sido destruída y su santidad violada en una serie de asesinatos y demoliciones? Tampoco creo en el comercio..."

... ...

"Considero infinitamente más desastroso y horrible que la muerte la herida que cualquier ser humano pueda sufrir en el dedo meñique. Y cuando cientos de hombres son heridos en la guerra, mi dolor raya en la locura. La cólera me consume."

... ...

"Sólo el ganado debe ser tratado colectivamente. Cuando a un hombre se le arranca el espíritu y se le convierte en parte de una multitud, el cuerpo de Dios sufre un profundo dolor y, por tanto, esa acción constituye una blasfemia."

... ...

"En Nueva York, según su diario, mi padre sólo conocía dos estados de ánimo: triste y muy triste."

Quiero advertir que el tema de la última narración citada —aunque esta aclaración ya corresponde al estudio de la técnica literaria, de las numerosas técnicas literarias de Saroyan, estudio que no es ahora el que pretendo— no es otro que el de la pequeña epopeya de una máquina de escribir empeñada y la recuperación de la misma. No

obstante, la cantidad de cosas rotundas y amplias que leemos, amparadas bajo un tema de semejante limitación, no nos sorprende ni nos desconcierta en absoluto. Saroyan posee el don de hablar sobre cincuenta cosas a la vez y el de producirnos la impresión de que está hablando sobre una sola. A la manera de un concierto. Es, en realidad, un enorme músico instrumental. Hace sinfonías, no narraciones; hace música, no *literatura;* es un gran artista, y un gran hombre, y un gran escritor, no un escritor. Pero no era esto lo que yo quería significar con todo el aluvión de citas y fragmentos de su obra que he transcrito; quería demostrar que el armenio William Saroyan no es el producto corporeizado de un cuento de hadas de Perrault, ni un conjunto de proposiciones bondadosas deliberadas, iniciadas *a priori,* ni un hombre-consejo, ni un hombre-sermón, sino un ser humano tan acosado por las fuerzas oscuras como cualquier otro; tan víctima de la desorientación y del desencanto como cualquier otro; un hombre perteneciente a una generación tan golpeada como la primera; una entidad absolutamente hija de nuestro tiempo, con todo el cargamento de responsabilidades y desgracias que ello trae consigo; un hombre del siglo, tan representativo como puede serlo cualquier otro hombre que haya nacido con nosotros. Saroyan ha sido espectador de la Europa y la América más exacerbadas; ha sido espectador de las dos conflagraciones mundiales más monstruosas; ha sido espectador del tiempo de las persecuciones, de las cremaciones en masa, del odio colectivo innumerable, de la tristeza y el ahogo infinitos de la mayor parte de los supervivientes; ha sido espectador de la noche casi eterna del alma de los hombres, cuando éstos han entrado en la noche de las colectividades desatadas; ha sido espectador de la venta de las mujeres hundidas y de una enseñanza falsa y violenta que se ha inferido a los niños de todos los países; ha sido espectador de la desgracia y la desesperación que nacen con el nacimiento de un hombre; de la mentira y la brutalidad que emergen cuando la ignorancia y la mezquindad pronuncian una palabra; de la asombrosa capacidad del hombre para hacer daño a los demás, a sí mismo, a sus propios hijos y a sus propios nietos. Y ha sido un espectador —y esto es importante— activo, absolutamente activo. Su pluma se ha agitado con tanta cólera como pueda haberse movido la pluma más encolerizada, sólo que, por su comprensión, por su enorme humanismo, sus párrafos no han alcanzado la triste categoría del partidismo, han tenido el cuidado de no arrastrar a las masas hacia la violencia, más de lo que ya eran arrastradas; y es que Saroyan, según su propia confesión, odia a la masa, la abstracción humana, pero comprende y siente que está compuesta por hombres individuales; y al hombre individual Saroyan

lo ama con toda su piedad, su poder, su arte, su tristeza, su desesperación y su voluntad. Con toda su alma. No seré yo quien se lo censure, no seré yo quien se burle de su gandhianismo, como no me burlo de su cólera cuando ésta emerge, porque recuerdo que hasta Jesucristo amó una vez a latigazos. Pero, ¿hemos de despreciar al Saroyan mártir, o semimártir, al hombre que busca la alegría para ofrecérsela a su hermano el hombre, al hombre que sale a la calle en busca de alegría, habiéndose dejado en su cuarto quién sabe qué drama incalculable? Me parece que no. Por lo demás, y muy a menudo, no se deja ese drama en su cuarto, sino que lo trae consigo, sobre las espaldas y, con él a cuestas, busca la alegría, la verdad, la infancia y el amor, y, bajo el peso poderoso de su propio drama, metafísico y concreto a un tiempo, rescata trabajosamente su mano y se la ofrece al primer hijo de la creación que se cruce con él y le sonríe. Si Saroyan tiene mucho de hombre feliz, contiene también mucho de Sísifo, y si no se inclina definitivamente hacia uno u otro lado es porque es un hombre y sabe que todo hombre está sujeto a la ley de la intermitencia, a la ley de lo relativo, a la ley de la dualidad. Por eso, tampoco le importa desdecirse, contradecirse, opinar o sentir lo contrario (¿hay *contrario?*, ¿tan fácil es todo esto?) de lo que ayer opinaba o sentía; por lo mismo, porque es un hombre, porque sabe perfectamente que la trayectoria del hombre no es sino la historia de su contradicción, porque sabe que quien se avergüenza de una contradicción está avergonzándose de la humanidad entera a través de los tiempos. Que Saroyan escape a veces de este forcejeo —forcejeo para mí enteramente indiscutible— de su cerebro y de sus sentimientos y nos entregue, como un respiro, sus creencias en la dignidad humana, en la maravilla de la tierra y en el milagro de vivir, no demuestra más que una cosa: que es lo suficientemente sólido e infatigable como para no dejarse absorber por los agentes oscuros del escepticismo total, por los ministros fáciles del desprecio, por los consejos, más fáciles aún, de la indiferencia. El mensaje de Saroyan —utilizo este vocablo con cierta repulsa intelectual— es bien sencillo: el hombre está vivo, y esto, en cierta medida, importa. Si, a pesar de todo, aún no nos queda este deseo suyo suficientemente claro, pensemos que lo contrario también está confuso y que tanto lo uno como lo otro está por demostrar, pero que mientras el hombre intenta demostrar una cosa y otra las extrañas organizaciones de la tierra y del tiempo siguen implacablemente presentes, tangibles, evidentes y que el hombre, sobre aquélla y sobre éste, continúa viviendo. Cómo vive, puede ser ya una cuestión de matices (al menos por la constante de imprecisión implícita

en la existencia intelectual); en general, el hombre vive de las dos maneras; él es la ley de la intermitencia; él contiene en sí el disco rojo y el disco verde; que algunos no consigan organizarse obedece quizá a que su propio tráfico es superior a ellos mismos, a sus fuerzas, a su vigilancia: nada despreciable.

Y esto es lo que he leído en Saroyan, no esa revista para niñas con la que algunos lo confunden.

(Para conducir las páginas precedentes a la conclusión de que la de William Saroyan es una obra de cimientos golpeados y humanamente oscuros, pero edificada de forma luminosa con la ayuda de un excepcional esfuerzo de superación y con la ayuda de esa esperanza colérica e impresionante, cuya aleación se escapa a los razonamientos; para llegar, repito, a esta conclusión he excluído deliberadamente toda clase de consideraciones que pudieran rozar la zona de lo que entendemos por milagroso. La emergencia del Saroyan "positivo" tras el nocturno y difícil viaje que, como ser humano, y bastante completo, ha tenido que realizar, no es nada milagrosa, en el sentido teológico del vocablo. Que fuera milagroso —que sólo del milagro se alimenta el milagro— comenzaría por derruir al milagro y acabaría por no servirnos a nosotros; evidentemente, de ninguna forma podríamos utilizar el positivismo de Saroyan si éste fuera el producto de un esfuerzo ajeno, invisible y sobrenatural, "de tejas arriba", a no ser que participásemos, en mayor o menor medida, de tamaña utopía. He tratado de atestiguar que su positivismo tiene raíces en la tierra, en la misma tierra que todos estamos adorando y humillando a diario.

Tampoco he querido esgrimir ese arma de dos filos que es el aspecto biológico-orgánico del autor y sus equivalencias, o influencias, sobre las cosechas de su cerebro, o sobre el procedimiento de éste en cuanto a la utilización de lo que la existencia le ofrece. Es muy posible que la salud y la enfermedad, como fuerzas primarias, influyan en la evolución cerebral del individuo, pero no con la intensidad suficiente como para dar la vuelta completa a los gérmenes mentales originarios. Del mismo modo que se considera evidente el sistema de herencia —inmediato o antiguo—, en cuanto a enfermedades orgánicas o mentales, podríamos creer en la posibilidad de que exista idéntico sistema de proyección y acumulamiento, respecto a los gérmenes existenciales. De aquí podemos extraer la sospecha de que estos gérmenes existenciales, aunque en numerosos casos estén estrechamente unidos al funcionamiento orgánico de su dueño, pueden, en otros casos, responder y evolucionar de acuerdo con un principio de independencia, esto es, con una absoluta y congruente autonomía. Sólo así se explica que obras

de factura oscura y exploradora hayan sido producidas por autores normalmente constituídos y que la mayor parte de los enfermos mentales no produzcan nada, o casi nada. No creo que la epilepsia haya escrito por sí sola la obra ingente de Dostoiewsky, ni el asma la de Marcel Proust. Pueden haber colaborado, pero siempre con una colaboración más remota que la del genio. Porque, naturalmente, si queremos abolir la idea genio, ya no tendríamos nada que decir y habríamos de dejar que hablara la ciencia solamente. Y de momento —aunque tampoco el genio— la ciencia no lo explica todo.

Quiero ir a parar a la conclusión de que, así como no considero que *El mito de Sísifo* deba su nacimiento a la tuberculosis de Albert Camús, no creo tampoco que *La comedia humana,* de Saroyan, esa epopeya de la ternura y de la afirmación universal, sea el producto de ningún género de estado físico. En primer lugar, no estoy seguro de que la salud de Saroyan haya sido siempre exultante —como principio, sabemos que en sus años de escritor clandestino sufrió el hambre en todas sus aleaciones—. En segundo lugar, que fuera dueño de una férrea salud no demostraría nada: hay una numerosa parte de la humanidad que posee ese don y yo no encuentro razones para excluirla. Creo que la desesperación o la esperanza (no desesperación o esperanza mínimas, inmediatas, sino las de más altos voltajes) hay que buscarlas —más allá de la física y de la anécdota, aunque sin ignorarlas— en la metafísica y en la profunda historia que se renueva y se multiplica en cada ser humano. Por último, insisto en la intermitencia y, por ello, en la dualidad metafísica de Saroyan. Todos conocemos el Saroyan positivo. En lo precedente he tratado de incrementar la opinión, más sagaz, sobre el Saroyan atormentado.)

* * *

Es cosa de reírse, novela recientemente aparecida en España (1), ampara ya, por el sentido trágico implícito en su desarrollo, y de forma definitiva, todas nuestras observaciones sobre la tristeza y el desamparo saroyanianos. En esta obra los personajes se hallan indefensos frente a una sombra monstruosa que, irremisiblemente, ha pasado a decretar todos sus movimientos, e incluso a determinar la duración de su vida. El sentimiento de impotencia frente al poderío del destino, que humanizaba y universalizaba a los acosados personajes del teatro griego más significativo, se halla pendulando sobre las cabezas de estos seres que, accidentalmente, viven su tragedia en nuestro siglo. (La tragedia, este tipo de tragedia, es siempre intemporal: nada tiene que ver, o casi nada, con los alrededores temporales del hueco en que reside.) Saroyan,

(1) Janés, 1960.

sin perder ni un solo aspecto de su asombrosa originalidad, enlaza aquí su obra con la concepción artística más amplia y antigua, esa especie de culto obligatorio a las fuerzas ocultas y poderosas de la existencia. Los seres, inútilmente, se debaten dentro de la garra de ese monstruo invisible que los atenaza, y sus propios esfuerzos, sus violentas sacudidas, los van conduciendo, arrastrando, poco a poco, por un doloroso y amargo camino, hacia la muerte. La trayectoria de estos personajes —ya desde el principio juzgados y condenados— y su rebeldía, a veces pasiva, a veces fogosa, nos recuerda piezas como *Antígona, Medea, Romeo y Jeanette, Jezabel,* de Anhouil; *El proceso,* de Kafka; *Otelo, Hamlet, El rey Lear,* de Shakespeare, y varias obras de Dostoyewski, O'Neil, etc. El procedimiento para la puesta en marcha de la tragedia no tenía, pues, por qué ser original; es el pretexto que muchos autores han utilizado para situar sobre sus personajes esa sombra que habrá de acorralarlos hasta que por sí mismos originen su propia destrucción: el adulterio. Swan, la adúltera, se defiende por medio de su anécdota particular: es una mujer caprichosa, desconcertada, neurótica, huérfana prematura..., todo esto son pretextos:

> "Yo vivo sencillamente, estúpidamente, incluso. Vivo con mi cuerpo, no puedo pensar. No sé, Evan."

... ...

> "Tengo miedo del amor. Temo más al amor que al odio. Me causa más temor la piedad que el desprecio.
>
> —¿Qué piensas hacer, Swan?
>
> —Soy una mujer, no lo sé. Debo hallar una falsa e ilusoria escapatoria del temor con un amante, o el odio tiene que asolarme. No sé qué quiero hacer, Evan. ¿Qué quieres que haga?
>
> —Dormir —dijo él."

Swan y Evan se debaten, se contorsionan en sí mismos, tienen esperanza, no la esperanza primaria, sino la inmediata, la que no puede ser perdurable; la otra, la esperanza existencial, ha sido devastada, y lo saben, y se debaten:

> "—Yo amaría —dijo él—. Amaría al extraño. Amaría sin compasión, amaría sin necesidad de perdonar, amaría sin dolor secreto, sin odio secreto. Lo haría, Swan. Amaría sin sentirme empequeñecido, pero... ¿Dónde están, en el corazón de mi propio extraño, los medios y la naturaleza de semejante amor? ¿Dónde están, Swan?
>
> —En mi propio corazón, Evan.
>
> —Lo haría, Swan.
>
> —Amame, Evan. Amame sin compasión; ámame sin mofa ni desprecio; ámame sin odio. Que los fáciles amantes se amen cuando es fácil amar. Contémplame, Evan, y ámame con orgullo, con el terrible orgullo, el orgullo solitario y ardiente de un loco. ¿No sería mejor ser un loco, Evan?

—Que se vaya este extraño —dijo él—. Que venga nuestro propio extraño."

... ...

"—¿No podrías amarme fea, loca, enferma, falsa, cobarde?

—Amar cosas mortales no sería amor, Swan.

—El amor es mentira, Evan.

—El tiempo es lento —dijo él—. Pero la falta cometida por una mujer contra un hombre, contra sí misma, contra sus hijos, apresura el curso del tiempo hacia la muerte."

... ...

"—El viñedo (la idea de poseer unas viñas) me infunde esperanzas. Empezaremos de nuevo, Swan, porque tenemos que hacerlo. ¿Es esto lícito, Swan? ¿Empezar de nuevo es lícito?

—No lo sé, Evan.

—Sí. Sabes que lo es. No dificultes las cosas para ambos diciendo que no lo sabes... No tenemos otra elección."

... ...

"—No —repuso él, tajante—. No, yo no puedo comprenderlo. Tú puedes contármelo, si quieres, pero yo no lo comprenderé. Te escucharé, si eso te hace bien, pero no quieras que yo lo comprenda. Estuve fuera de casa dos meses y tú no te sentías muy bien. Yo pensé que sola te repondrías. En tus cartas me decías que la soledad te hacía bien. Por lo visto eso significa mucho para ti. ¿Le amas? ¿Te ama él?

—Yo qué sé —dijo ella.

Evan saltó hacia ella y le dió un bofetón. Aunque se sentía poseído de una ira impotente, se esforzaba por no seguir golpeándola en la cara, y sin embargo, no podía contenerse. Y sobre todo, al pensar en su hijo Red. Swan cayó primero sobre el sofá y luego al suelo. Evan se inclinó sobre ella incapaz de contenerse. Ni siquiera pudo contenerse cuando oyó que Red le gritaba:

—¡Basta, papá! ¡Te has vuelto loco, papá! ¡No le pegues más!

No se detuvo ni siquiera cuando Red se puso a golpearle la espalda, sollozando:

—¡Estás loco, papá! ¡Te mataré, papá!"

El Saroyan más conocido no falta tampoco en esta obra: los diálogos —admirables— y la naturaleza de los dos niños hijos del matrimonio han sido realizados bajo un principio de ternura y de amor deslumbrantes. Hay un conductor de locomotoras que nos recuerda personajes anteriores; otros niños; una página en la que Evan inicia la enseñanza de su idioma vernáculo a sus hijos y a su mujer —una página conmovedora, magistral— y, sobre todo, está Dade, el hermano mayor de Evan, que simboliza la gran preocupación, la gran aspiración, el gran tema de Saroyan: la familia. Dade es jugador; ha sido arrastrado por el mundo —aún no suficientemente analizado— del juego.

(Se ve aquí la apasionada y antigua adoración de Saroyan por Dostoyewski.) Para Dade, incluso el juego empieza a ser indiferente, casi nada tiene ya significado. Pero adora la familia, la familia como institución, como apoyatura humana, como salvación. El oasis de la solidaridad familiar es lo único que Dade tiene en este mundo. Ha visto derrumbarse la familia de su padre, derrumbamiento en el que él mismo ha participado. Y sigue adorando la familia. Ha visto derrumbarse su propia familia. Y sigue adorándola. Ahora, ante la inminente desintegración de la familia de su hermano, se dispone a pelear contra el poderío, el abstracto poderío de la tragedia que la origina, aunque se deje la vida en esta empresa. Y en efecto, se deja la vida en esa empresa.

Los seis personajes principales de esta obra —los cuatro adultos, incluído el amante, y los dos niños— están ciegos, indefensos, minúsculos, bajo la enorme, universal noche que la fuerza mayúscula de la desgracia ha impuesto sobre sus cabezas. Se debaten con los últimos esfuerzos de una esperanza golpeada, sacrificada. A veces, creen ver una fisura en la desgracia, un rayo de luz: son personajes vivos, no peleles propagandistas de ningún género de filosofía negativa (no aludo a ninguna otra obra en particular). Se aferran a la tabla oceánica porque son personajes vivos, porque no saben que el océano en que se hallan es absoluto y está solitario. Se aferran al amor, a la familia, al respeto de las generaciones, a las vidas que empiezan. Pero es inútil; están ya, por poco tiempo, solos en el mundo, individualmente solos. Intentan ayudarse unos a otros, se dicen palabras, se acarician los brazos, pero las palabras ya no tienen sentido; cada palabra de piedad lleva dentro de sí otra de indignación; cada palabra de amor oculta otra de dolor; cada palabra de ánimo se resquebraja ante el germen, triunfante, de otra palabra de impotencia. Se invitan a vivir sentados ya sobre sus propias tumbas. Bajo cada caricia tiembla la carcajada de un golpe de violencia. Claman por permanecer y su clamor es moribundo. Descubren el pecho en un último desafío al destino, y éste los abate. Se besan mientras se apuñalan. Se memoran, se proyectan mientras se entierran. Se desgarran las gargantas en un himno erizado y bronco a la vida, al tiempo que se van hundiendo en el barranco de su propia desaparición.

La primera en caer es Swan; no la culpa, sino el germen de la tragedia —culpabilidad o inocencia, en este complicado engranaje, no es ya más que una cuestión de matices—. Le sigue Dade, sacrificado por quien representaba todo su sentido humano: su hermano. En él, pues, se hunden un hombre y una aspiración. Después cae el amante. Los tres, en cierto modo —ya que, o bien el impulso, o bien el golpe final, es

ajeno a ellos—, mueren de una forma consciente, aceptada, incluso provocada. El último es Evan, el testigo más autorizado de la tragedia. Este, como los precedentes, muere sin rebelarse contra la muerte, pero rebelde contra el mundo. Esta rebeldía impotente está descrita de forma maestra:

> "... Entonces algo comenzó a reír. No podía saber si era él mismo, su vida, la vida de su padre, la vida de su esposa Swan, la vida de su hermano, el automóvil destrozado, o su destrozado cuerpo el que reía. Fuese lo que fuese, aquella risa asumió la forma y el significado del fuego. El no podía verlo. No podía ver nada, pero podía olerlo y luego lo oyó, primero como una explosión, como si unos pulmones que necesitasen ávidamente aire lo hubiera conseguido de pronto, y luego quedamente, como un murmullo. Y por último notó la risa. Sin embargo, no era más que un accidente. Era un accidente tras otro, que terminaba en risa."

El hecho de que los dos niños se salven de la matanza puede significar tanto una afirmación a la vida como una continuación de la desgracia, puesto que quedan solos, indefensos frente al monstruo que, más adelante, se ocupará de ellos. De cualquier modo, Saroyan no podía matar a dos niños.

Una última observación: me he atenido, para la elaboración de esta nota, a la colección de cuentos *El atrevido muchacho del trapecio* —de donde procede todo el primer grupo de citas— y a la novela últimamente comentada. El hecho de que entre la aparición de ambos libros medie un considerable número de años refuerza mi aseveración —que, por lo demás, no es exclusiva, naturalmente— en cuanto a la obligación que tenemos de incorporar a Saroyan —quienes no lo hayan hecho ya conmigo— al mundo de los escritores "complétos". En *El atrevido muchacho del trapecio,* primer libro de cuentos que Saroyan vió publicado cuando tenía veinticinco años, no terminó el sentimiento de exigencia, de impotencia, de desamparo, que allí —junto con admirables visiones de un mundo mejor— se contenían. No podemos incluir a Saroyan en el grupo de los escritores que hacen su más amplia obra cuando atraviesan el túnel de la juventud y la clandestinidad, esto es, cuando se desenvuelven a duras penas, acosados por enemigos en cierto modo materiales, limitándose, una vez acomodados en el sitio que difícilmente conquistaron, a escribir obras derivadas, con un mínimo de corazón. No podemos buscarlo en ese grupo: no está. No podemos identificarlo con ellos, porque no se deja. Una prueba contundente es esta trágica novela perteneciente a los últimos años de su trabajo. Imagino que esta prueba se halla presente en otras obras suyas —ya que aún no se ha traducido al castellano la totalidad

de su obra; he aquí un extraño olvido editorial—. En definitiva, Saroyan es, y lo ha sido siempre, y confío en que nunca dejará de serlo, un escritor amargo y piadoso, asombrado y colérico, dulce y potente, luminoso y soberbio, inteligente, ansioso, espontáneo, claro, triste, etc. Y lleno de amor. Bajo todo ello, era natural, se origina su asombrosa fuerza de gravedad.—FÉLIX GRANDE.

JESÚS SILVA HERZOG.—*Breve historia de la revolución mejicana.* Colección Popular del Fondo de Cultura Económica de México. Número 17. México, 1960.

Entre las revoluciones totalitarias y deshumanizadas con las que Rusia y China han implantado una auténtica tecnología del poder y también las revoluciones y revueltas con las que los pueblos satélites del comunismo han intentado cubrir la estructura del mundo occidental, América presenció una notable experiencia revolucionaria en gran medida triunfante, y que si en la complejidad de sus confusiones y contradicciones no llegó a ver satisfechos los objetivos y anhelos de los hombres que la pusieron en marcha, al menos representó un importante punto de partida para encontrar el camino de la justicia social, marcando desde este punto una tendencia por la que, como ha dicho en un extraordinario estudio nuestro compatriota Diego Sevilla, las constituciones iberoamericanas representan el esfuerzo más eficaz por adecuar la realidad jurídica a la sociológica, por establecer en los preceptos jurídico-públicos la más completa vigilancia a los derechos del hombre, en su aspecto social y a la protección de las clases trabajadoras.

Por estas dos razones, en cuanto revolución popular auténtica y en cuanto punto de partida del movimiento constitucional que marca el texto jurídico público de Querétaro de 1917, la revolución mejicana tiene un extraordinario interés, sobre todo cuando al cumplirse el primer medio siglo de su existencia, una nueva revolución americana, de un carácter totalmente diferente, aparece en el Continente ya no como resultado de metas y afanes nacionales, sino como obediencia y acatamiento a las consignas del comunismo internacional. Por estas razones interesa considerar la revolución mejicana, que se inició con la publicación de "la sucesión presidencial", en 1910, de Francisco Madero, a la luz de la revolución deshumanizada de Fidel Castro, y ésta es la sugerencia que nos permite hacer el presente trabajo de Silva Herzog.

Al cumplirse los cincuenta años de la revolución mejicana se han puesto en marcha muchos esfuerzos editoriales de interés, destinados a ilustrar e informar a las nuevas generaciones acerca de los aspectos y características de esta interesante experiencia.

Entre otros varios esfuerzos, que iremos comentando a medida que lleguen a nuestras manos, nos toca destacar la publicación en la Colección Popular del Fondo de Cultura de México de una *Breve historia de la revolución mexicana,* dividida en dos tomos, el primero dedicado a estudiar "Los antecedentes y la etapa maderista", y el segundo titulado "La etapa constitucionalista y la lucha de facciones". Por tanto, el contenido de la primera parte va desde un estudio de los precedentes de la revolución y el gobierno de Porfirio Díaz hasta el asesinato de Francisco Madero, a manos del usurpador Victoriano Huerta. Y el segundo, partiendo del plan de Guadalupe, base de la revolución constitucionalista contra Huerta, termina con la fecha de 1.º de mayo de 1917.

Si el libro de Silva Herzog se hubiera limitado exclusivamente a narrar la historia de la revolución mexicana, de sus hombres y de sus sucesos, el elogio a la obra tendría que ser unánime y sin reparo, dado que en una extensión tan reducida como la que constituye su intento, escasamente medio millar de páginas, no se puede conseguir dar una idea más clara de un fenómeno tan complejo como el de la revolución mexicana, y mucho menos acompañarle de una documentación tan bien escogida como la que utiliza el autor, en la que prácticamente, junto a la narración de los hechos, en ocasiones objetiva y encomiable, se une una documentación de primera mano reproductora de discursos, memoriales, documentos y preceptos legislativos conexos con el proceso revolucionario. En este sentido, salvo las interpretaciones quizás un poco personales que el autor vincula a su tarea de historiador, la obra sólo puede merecer elogios y parabienes.

Pero el señor Silva Herzog, por su segundo apellido no parece precisamente pertenecer a ninguna de estas familias de hondo arraigo ibérico, tan frecuentes en México y no exclusivamente vinculadas a las clases más ricas; por el contrario, parece pertenecer a uno de estos pueblos del Oriente Medio, tan copiosamente dispersos por el mundo. Quizá por razones de origen, el señor Silva Herzog es un furibundo anticatólico que, objetivo en casi todas sus apreciaciones, se vuelve injusto y parcial cuando los acontecimientos rozan la narración de sucesos relacionados con la religión, y no pierde ocasión de ensañarse con la religión católica y de paso con nuestra Patria, lo que nos hace agradecer que su historia de la revolución mexicana sólo llegue al final del proceso revolucionario propiamente dicho, esto es, la entrada en vigor de la constitución de 1917, pues sería doloroso ver cómo el profesor Silva Herzog pierde completamente sus dotes de escritor objetivo y documentado, docto y cuidadoso narrador de una interesante página de su Historia Nacional al verse comprometido a

hacer la Historia del período presidencial de Plutarco Elías Calles, con su secuela de persecuciones religiosas y sangrantes ensañamientos.

Fuera de este punto que hemos señalado, la obra de Silva Herzog cumple plenamente los objetivos que se ha propuesto. Historia breve, pero suficiente, de la revolución mexicana, documentada y afirmada que, sin duda alguna, supera el propósito conmemorativo que le ha dado razón de ser y constituye un libro interesantísimo para que sólo con él los lectores de España y de Hispanoamérica se familiaricen con la historia y la problemática de una de las experiencias sociales y políticas más interesantes de los tiempos modernos.

Recogemos las palabras con las que el autor cierra su libro por lo que tienen de expresivas y en cuanto representan al mismo tiempo la versión de futuro de todo el estudio realizado.

"El país —nos dice— volvió a tener un Gobierno constitucional, después de cuatro años de sangrientas luchas en las que por la guerra, el hambre y la epidemia de tifus murieron alrededor de un millón de mexicanos. Los cuatro jinetes del Apocalipsis habían cabalgado furiosos e incansables por todo el inmenso territorio de la nación.

Y para honrar a nuestros muertos, los revolucionarios sinceros por convicción y quienes por azar ocupan altos puestos gubernamentales debemos, para celebrar con dignidad el cincuentenario de la revolución, trabajar sin tregua para que se cumplan sus postulados fundamentales. No sólo eso, sino marchar hacia adelante de acuerdo con la realidad de nuestro momento histórico, el progreso tecnológico y las nuevas corrientes del pensamiento contemporáneo. La meta inmediata que debemos alcanzar con urgencia inaplazable y sin escatimar esfuerzo alguno, y ya lo hemos dicho hasta el cansancio en otros trabajos y hace muchos años, estriba en acabar con la miseria, la ignorancia y las enfermedades de las grandes masas de nuestra población. Todavía hoy, después de medio siglo, no obstante los logros alcanzados en el campo social y en el económico, todavía hoy, repetimos, existen millones de mexicanos con hambre de pan, hambre de tierras, hambre de justicia y hambre de libertad.

Y no son palabras vanas, ni manía de hacer frases. Hay hambre de pan en el sentido de una alimentación insuficiente e inapropiada para más de un 60 por 100 de los habitantes del país; hay hambre de tierras, porque miles de campesinos no las tienen y tienen derecho a tenerlas; hay hambre de justicia, entre otras varias y complejas razones, porque no puede haberla cuando la mayor parte del ingreso nacional se distribuye entre la minoría privilegiada o semiprivilegiada, y hay hambre de libertad, porque esta hermosa palabra es mentira si no

se disfruta de mediano bienestar económico, base necesaria para ocupar un sitio decoroso en la sociedad.

Sin embargo, no somos pesimistas. Durante largos años, el problema fundamental de México fué conocer nuestros problemas. Ahora, creemos que por lo menos ya los conocemos y, por tanto, ya conocemos los medios para resolverlos. Para ello necesitamos ser laboriosos, capaces, honrados y amar a México con hondo interés desinteresado."

Quizás sea de lamentar el hecho de que la *Breve historia de la revolución mexicana* sea en cierto modo no una historia breve, sino una historia abreviada, por cuanto al llegar al triunfo del constitucionalismo de Carranza se dejan fuera de su propósito cronológico sucesos y acontecimientos que indudablemente tuvieron destacadísimo interés en el desarrollo de la historia mexicana, pues prácticamente se puede entender que los Gobiernos siguientes de los sucesores de Carranza y principalmente Obregón y Calles, representan un mantenimiento y una continuación de la problemática revolucionaria, al mismo tiempo que el planteamiento de un conflicto (la revolución cristera) que no puede estudiarse abstraído del resto del proceso revolucionario mexicano. RAÚL CHÁVARRI PORPETA.

España. Pinturas románicas.—Publicado por la "New York Graphic Society por acuerdo con la UNESCO. Colección UNESCO de Arte Mundial. Prefacio de Walter W. S. Cook. Introducción de Juan Ainaud.—78 páginas de texto. 7 grabados en negro y 32 láminas en color. Formato de 34 × 48. Edición de lujo, homenaje al arte románico español.

En esta ocasión, el libro que vamos a comentar se presenta no en papel *couché* de más o menos excelente fabricación, sino en cartulina en blanco, de espesa y rica pasta, en la cual las planchas a todo color adquieren casi toda la riqueza de la materia colorante con el tono justo y mate que ofrece la pintura al temple o al *fresco seco,* en tela, en tabla o sobre el muro. La labor tipográfica también ha salido ganando en *tono,* limpio y de una precisión grata a la vista y a la lectura. Esta ejemplar labor editorial presenta el libro admirablemente encuadernado con un sólido cartón, forrado con papel, imitando tela blanca, y en ella van varios tipos de imprenta en negro y en rojo. La cubierta o *camisa* es de un magnífico papel *couché,* de un satinado admirable de *tono* y de calidad, y en ella se reproduce a todo color la plancha que después ocupa en el libro el número XXXII: "San Miguel pesando las almas", obra del siglo XII, en la cual podemos observar la gran diferencia que existe entre esta de la *camisa* en papel *couché* y la misma plancha que, como final de las láminas, se repro-

duce en cartulina espesa y absorbente y con la justa y grata tonalidad de la pintura mate, que es la que ofrece el original en tabla del maestro Soriguerola, en el Museo Episcopal de Vich.

Al abrir el libro se lee en el margen de la cubierta la siguiente *noticia:* "El presente volumen es el texto de la "Colección UNESCO" de Arte Mundial consagrado a las obras maestras poco conocidas del arte universal. Publicado por la New York Graphic Society, por acuerdo con la UNESCO, la confección brindará a los artistas, profesores, estudiantes y al público amante del arte, magníficas reproducciones en color de obras maestras que hasta la fecha sólo eran conocidas de muy pocos." Más adelante nos informa de las dificultades materiales vencidas y del éxito de los excelentes materiales empleados en la empresa editorial. La colección está dirigida por Peter Bellew y Antón Schutz. Editada la colección en cinco idiomas y en formato y presentación de lujo, de ella hemos elegido lo que —¡naturalmente!— era de rigor: el libro dedicado a España.

A la cabeza del prefacio de Walter W. S. Cook se reproduce una admirable fotografía de las iglesias de San Miguel y Santa María. Con una prosa amena y muy documentada, el Sr. Cook nos informa del cariño que desde hace muchos años él ha empleado en los estudios del arte románico: "Cuando empecé mis primeros estudios —nos dice el Sr. Cook— sobre la pintura románica española —hace ya de ello un tercio de siglo— estaba a punto de cerrarse, después de unos años de intensa labor, el ciclo preliminar del que luego ha arrancado la divulgación y la fama justamente merecida de la pintura medieval de los antiguos reinos de la Península Ibérica." El Sr. Cook sigue con el texto de su prefacio, el cual nos documenta acerca de las actividades de eminentes historiadores con la valoración internacional de la pintura románica, manifestándose en múltiples aspectos. También cita los Museos inaugurados en varios países y en España, en los cuales ya se pueden observar y admirar un número considerable de tablas, lienzos y frescos del arte románico. En cuanto a los ya inaugurados, merecen especial mención: el inaugurado en Barcelona el año 1934, llamado *Museo de Arte de Cataluña,* en el que existe la excepcional colección formada por L. Plandiura. El Museo del Prado ha enriquecido sus colecciones de pintura primitiva española con el interesante conjunto de las pinturas murales de Maderuelo (Segovia). Fuera de España existe el "Musée de la Fresque" (Palais de Chaillot, París), inaugurado en 1945, y en cuyos éxitos nos complace recordar al gran historiador del Arte M. E. Mâlé.

Con una muy interesante exposición histórica, el Sr. Walter W. S. Cook nos informa de cómo después de medio siglo que ha durado

el estudio y valoración eruditos, y "a pesar de los puntos inciertos que todavía pueden quedar, se han establecido sólidas bases para el mejor conocimiento de la pintura románica en España". Evidentemente, con la bibliografía existente, el considerable número de piezas reunidas para su conservación y la suerte de situar a muchas de ellas en Museos, ha proporcionado el estudio de los últimos años. A lo que el Sr. Walter W. S. Cook nos dice que ello no ha sido solamente útil dentro del campo local o regional, "sino también desde el punto de vista de la ampliación del horizonte de nuestros conocimientos de la pintura medieval europea". Más adelante, el Sr. Walter W. S. Cook nos explica ideas muy acertadas sobre los factores, comunes a los problemas de la creación artística de todos los tiempos: "...porque creo que ayudan a comprender el actual interés que en muchos países despiertan las pinturas de León, Castilla, Navarra, Aragón y Cataluña". Después de muy acertadas consideraciones sobre el desarrollo del arte románico y de la personalidad de ciertas obras en las que se adivina la mano de maestros españoles que se enlazan con Italia, y asimismo el valor estético que se observa en el espíritu de la línea, y tanto o más que la línea, y a pesar de la belleza y perfección de algunas estilizaciones, creemos con el Sr. Walter W. S. Cook "que puede interesar hoy como lección permanente de la pintura románica su intensidad y juego de contrastes en el colorido". A continuación viene la segunda parte, debida a la gran documentación de D. Juan Ainaud, cuyo texto da el conocimiento histórico de las pinturas románicas de la Península Ibérica. Muy interesante la relación que hace de cómo se hizo necesario abandonar la copia sistemática de las pinturas murales catalanas para, de una manera radical, cambiar de procedimiento, determinando se hiciese el arranque de las obras originales, para así salvarlas de las inclemencias del tiempo, puesto que, en general, no se trata de pinturas al fresco a la manera italiana, sino de obras al temple o al "fresco seco", técnica condenada a las variaciones de temperatura con la humedad, la oscuridad y el aire del mar. Muy variado y ameno, el texto de D. Juan Ainaud nos encanta con su gran documentación histórica y su visión sensible sobre tanta riqueza como existe en los períodos que fué marcando el arte románico. El texto va ilustrado con cinco magníficas fotografías en negro.

Después de un *Indice* muy detallado y una página de la copiosa bibliografía comienza la serie de 32 láminas a todo color. Como el número de ellas, en cuanto a calidad, es muy considerable, vamos a comentar las más afortunadas como reproducción a todo color. La serie da comienzo con la plancha número I, representando un pormenor de las pinturas prerrománicas del ábside de la iglesia de San Miguel,

en Egara (Tarrasa): "Personajes de la visión de Ezequiel", de cuyo color se han conseguido notablemente las medias tintas del original, pintura que, en este caso, nos evoca el refinamiento de la tapicería persa primitiva.

La plancha número II representa un fragmento de las pinturas prerrománicas de la capilla mayor en Pedret y que se conserva en el Museo Arqueológico Diocesano (Solsona). Más que una pintura mural nos evoca la primitiva estilización de una cerámica. De las pertenecientes al Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, se reproducen varias de un colorido variado y rico en manchas planas, en verdes claros y en rojos carmín intenso. De la capilla mayor de la iglesia de la Santa Cruz, de Maderuelo (Segovia), que se conserva en el Museo del Prado, se reproduce la interesante y *original* composición de "El pecado original", obra ejecutada hacia 1125. Y de esa misma decoración de Maderuelo, y de la misma fecha, se reproduce un Apóstol, más rico de color que el anterior.

Seguimos ojeando el libro y en la plancha número XIV nos sorprende por su composición y colorido un pormenor de un friso decorativo de las pinturas murales, con el tema internacional de la doble hacha, Círculo del Maestro Pedret, en el siglo XII, en El Burgal, y que actualmente figura en el Museo de Arte de Cataluña en Barcelona. Excelentemente reproducida, la plancha nos evoca obras actuales del arte abstracto. Sobre un fondo negro dominan los tonos en rojo, amarillos y grises, ejecutado por tintas planas y no *lisas,* logrando en ellas una materia pictórica de rica pasta y un espiritual sentido estético en la *involuntaria* deformación de la línea, concepto abstracto de lo más ortodoxo y de lo más interesante, comparado con el arte de los más reputados pintores actuales.

Dos admirables planchas (lámina XV y lámina XVI) dedicadas a unos fragmentos de las pinturas murales de una de las bóvedas de la Colegiata de San Isidoro en León nos ofrece el curioso sentido espiritual de una decoración mural del siglo XII. Del Museo Episcopal de Vich se reproducen excelentemente varias pinturas en tabla del siglo XII; en ellas dominan los tonos rojos escarlata y los rojos brillantes del bermellón. De dibujo son de un arcaísmo bárbaro y cruel de expresión realista. Del Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, también se reproducen dos preciosas pinturas en tabla, ejecutadas hacia 1200, atribuídas al Maestro de Aviá. Particularmente, en la que representa *La Virgen y el Niño* los tonos en ocres claros del fondo de la composición, el manto azul oscuro y los rojos de la túnica de la Virgen han sido reproducidos con fidelidad.

La plancha número XXVI reproduce admirablemente un pormenor de las pinturas murales de un altar lateral de la iglesia parroquial de Puigreig, obra ejecutada hacia 1200 por el Maestro de Lluça; lleva por título *Visitación,* ejecutada a base de tonos violáceos, con tierras rojas de Venecia y los ocres. El contorneado en siena tostada es enérgico en las dos figuras: duro y arcaico de concepto; la otra evoca el expresionismo exaltado de un Georges Rouaut en sus motivos de arte sacro, de 1922, por ejemplo. Del mismo autor se reproduce un fragmento de las pinturas murales de la iglesia de San Pablo (Casserres), "Angeles del Juicio Final", en cuya obra el Maestro de Lluça se manifiesta completamente opuesto a la tendencia arcaica y brutal de la empleada en la *Visitación,* ya comentada. En la de los *Angeles del Juicio Final* domina el sentimiento primitivo en el arabesco de la línea, en las tintas planas y en los rojos pálidos de la carnación. La plancha da, con todo su vigor, el colorido de los ángeles y el rojo carmín del fondo.

A continuación viene la plancha número XXVIII, una de las más bellas de composición y de variedad de colorido: *Misa de San Martín de Tours,* ejecutada hacia 1200. De esa composición se reproduce un pormenor del frontal dedicado al Santo. Es una pintura sobre tabla, firmada por *Johanes Pintor.* Pertenece al Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. La reproducción es admirable; de un feliz resultado con la armonía gris violeta que sirve de fondo a las figuras. Lo decorativo, con sus arabescos de dibujo y el trazo en negro que contornea las figuras, como asimismo los rojos y ocres claros de la carnación en los rostros de los monacillos y del Santo, en el grabado hay el encanto de la pátina del tiempo. La influencia bizantina en esta pintura románica es deliciosa de sentimiento.

Perteneciente al Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, se reproduce admirablemente un pormenor de la *Santa Cena,* en el frontal dedicado a San Miguel, en Soriguerola, ejecutada sobre tabla, por el Maestro de Soriguerola, en el siglo XII. La tabla (que se conserva muy bien) es curiosísima por su movimiento en la composición y por sus expresivos rostros en actitudes diferentes y con diversas tonalidades: el rojo escarlata, el ocre claro, el verde, el azul y el negro, dan una diversidad al conjunto, un poco infantil, de "estampa-aleluya", antigua y pueblerina, y en ella también hay no poco de bizantinismo.

Este afortunado alarde editorial, merecedor de todo elogio, nos da una vez más la ocasión de felicitar a la casa Amilcare Pizzi, S. p. A., Milán, por las reproducciones, la impresión y encuadernación del libro.
FRANCISCO POMPEY.

INDICES DEL TOMO XLVI

NUMERO 136 (ABRIL 196)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Aurelio.

NUMERO 137 (MAYO 1961)

Portada y dibujos del dibujante español Mateos.

NUMERO 138 (JUNIO 1961)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección bibliográfica:

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	250
Secretaría	—	249
Administración...	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Seis meses	100	pesetas.
Un año	190	—
Dos años	350	—
Cinco años	800	—
Ejemplar suelto	20	—

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETÍN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de .... núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar a la presentación de recibo / contra reembolso (1).

Madrid, ... de .... de 196...

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.